PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA. – Via del Corso, 18 – Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO IV – N. 22 - ROMA, 1° GIUGNO 1952

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 – Telefono 61372 - 61806

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

E IL CATALOGO UNICO?

Quando nel marzo dell'anno scorso comparve sulla *Gazzetta Ufficiale* la legge che in pochi articoli provvedeva al potenziamento del Centro Nazionale d'Informazioni Bibliografiche e alla compilazione del Catalogo Unico delle Biblioteche Italiane, un moto di giubilo pervase la categoria dei bibliotecari italiani. Non so se oggi, ad oltre un anno di distanza, tutti i bibliotecari che si lasciarono allora prendere dall'entusiasmo, siano animati da quella medesima felice disposizione di spirito.

L'impresa del Catalogo Unico delle Biblioteche Italiane è indubbiamente di grandissima mole ed irta di difficoltà d'ogni genere. A presiedere all'impianto della grandiosa opera ed al suo normale sviluppo è preposto dalla legge un organo tecnico-amministrativo, composto veramente da persone qualificatissime, che, se riusciranno ad armonizzare e a sommare le singole capacità intellettuali, culturali e professionali, certamente svolgeranno opera altamente pregevole.

Ma le difficoltà d'ogni ordine da superare per l'avviamento di un'opera così complessa, pur rilevantissime, sembra che siano rese ancora più gravi per una forse troppo persistente perplessità e per uno stato di troppo prolungata incertezza dinanzi ad alcuni problemi fondamentali di natura tecnica e culturale — norme per la catalogazione alfabetica, indice dei soggetti, sistema di classificazione, schedatura per fondi o per alfabeto, data d'inizio della schedatura, ecc. —; perplessità ed incertezza che probabilmente sarebbero più facilmente vinte se i membri delle Commissioni incaricate della decisione abbandonassero con maggiore disinvoltura posizioni, cui essi si mostrano tenacemente attaccati per irreducibile devozione a propri ideali culturali, per prestigio personale, talvolta per antagonismo di istituti.

E' giusto che al dibattito di simili questioni sia riservato il più ampio campo ed anche il maggior tempo possibile; ma una volta esaminati, illustrati, sceverati i vari indirizzi sin qui seguiti in materia in Italia e all'estero, bisognerà pure fare il punto e prendere una decisione, tenendo conto soprattutto delle condizioni ambientali del nostro Paese, delle sue tradizioni in biblioteconomia e bibliografia, delle finalità concrete che il Catalogo deve conseguire. Non si metterà mai abbastanza in rilievo che la scelta dei criteri e delle norme che dovranno regolare l'elaborazione del Catalogo Unico è necessariamente subordinata o, per dir meglio, direttamente collegata al programma generale dell'opera, che non sappiamo — perchè ancora non si sa nulla di ufficialmente o ufficiosamente partecipato — se sia stato predisposto. Per un lavoro così impegnativo e di così lunga elaborazione è necessaria una definizione preliminare dei fini, anche pratici, delle caratteristiche e dei limiti di esso: a chi debbano servire, innanzi tutto, le schede del C. U., se per le biblioteche italiane e per il pubblico italiano o se per biblioteche straniere, o se un po' per gli uni e un po' per le altre.

Stabilito il fine preciso dell'opera e i suoi limiti, verrebbe più facile definire i criteri conduttori di essa, predisporre i mezzi strumentali per l'avviamento e l'attuazione di quanto determinato. Ma mentre un'accolta di esperti biblioteconici procederebbe alla determinazione di tali criteri, suscettibili via via di incrementi e di rettifiche al lume dell'esperienza acquisibile nel corso delle prime fasi di attuazione, si dovrebbe pensare a rivolgere una scrutatrice occhiata ai numerosissimi e sparpagliatissimi istituti bibliografici pubblici italiani che debbono fornire il materiale per il Catalogo. Quali e quanti di essi saranno chiamati, sia pure a scaglioni e con gradualità cronologica, a cooperare alla grande impresa? Sono essi tutti in grado di presentare un materiale librario completamente e bene schedato? Per quanto ci consta, ciò non è. E non sarebbe pertanto da provvedere sin da ora con sussidi finanziari e tecnici a mettere in ordine e a schedare nel giro di qualche anno i fondi librari che tuttora giacciono nell'ombra in molte biblioteche pubbliche, governative e non governative? Non sarebbe questa una magnifica occasione offerta dalla grande impresa del C. U., e non ne deriverebbe agli organi che lo dirigono il singolarissimo merito di contribuire in modo decisivo al riassetto delle biblioteche pubbliche del Paese e all'incremento del patrimonio bibliografico

Continua a pag. 6.

Giovanni Cecchini

Gemma D'Amico - Perù - Tingo Maria (La Selpa)

SIMULACRI E REALTÀ

INVETTIVA DI HOELUN

«Assassini! Uno di voi quando nacque, serrava già nel suo pugno un grumo di sangue nero. L'altro è simile ad un feroce cane Khazar, di cui porta il nome. Siete come la tigre che balza dall'alto di una roccia, come un leone che non riesce a frenare il suo furore, come un serpente gigante che vuol inghiottire la preda ancor viva, come il pescecane che silenziosamente inghiotte gli altri pesci, come il cammello che morde al tallone il suo proprio cammelluccio, come il lupo che approfitta della tempesta per precipitarsi sulla sua vittima, come l'anitra selvaggia che divora la propria covata, quando questa non può seguirla, come una tigre, come una belva feroce che attacca ciecamente. E tuttavia, salvo la vostra ombra, voi non avete compagni, salvo la coda dei vostri cavalli non avete una frusta....».

Così parlava Hoelun, a Temudjin e Khazar suoi figli, dopo l'uccisione di Bekter, loro fratellastro. Per essere eloquente, questa invettiva è eloquente. Mammiferi, pesci, uccelli, sono chiamati a raccolta per fornire un paragone, un'immagine, un'analogia. Non supponevo che il cammello fosse così selvaggio da addentare al tallone il suo figlioletto. E quell'anitra selvaggia che non dice «Se avanzo seguitemi», ma grida «Se non mi seguite vi divoro!». E tiene la parola. Ma chi era Hoelun? La madre del conquistator del mondo, la madre di Gengis-Khan: quel manigoldo che versa il sangue semifraterno di Bekter, perchè questi un giorno gli rubò un'allodola. «Non è possibile continuare a vivere insieme — dice Temudjin, alias Gengis-Khan. Ieri un pesce, oggi un'allodola...». E la freccia parti. Non posso vivere insieme con te, quindi ti ammazzo. Ma si poteva vivere separati. Pare che certi mariti e i Gengis-Khan non voglion sapere di questo compromesso.

LA RAGIONE DEGLI ALTRI

Lungo la passeggiata dei poggi vanno a gruppo alcuni signori della città. Al centro è Don Francesco de Renegas, presidente del Tribunale. E' l'ultima ora del pomeriggio, lontano, sotto una luce dolce, si vede il panorama di colline e di poggi. Da una e dall'altra parte, gli alberi, grossi, secolari.

— Quello che dite, amico mio, è una bestialità! — esclama il presidente del Tribunale, rivolto al più giovane della compagnia.

— Credete che sia proprio una bestialità?

— E' una bestialità!

— Ma perchè sarebbe una bestialità?

E' lo Azorin (il «primate delle lettere spagnole» che ha insegnato a scrivere, a tornare a scrivere a tutta la Spagna), che ritrae il Presidente con la bombetta bianca, gli occhiali cerchiati d'oro, la perla luccicante sulla cravatta, tra un gruppo reverente, ammiratissimo sopratutto della sua logica a lama di coltello.

Il ragionare del Presidente consiste buttare addosso a tutti un pugno di sabbia «E' una bestialità!».

E il dialogo, quando la sua lingua è di turno, si muore tutto da quel perno verbale. Ragionare serrato, estrattivo, maieutico, di rigore sintetico unico, perchè raggruma nel motivo della bestialità altrui, tutti gli argomenti. Solo quando gli interlocutori sono stati costretti dalla sua frusta logica, ad attaccare il trotto dietro di lui, il Presidente del Tribunale sentenzia «E' una bestialità, perchè così i fondamenti dell'ordine sociale sarebbero capovolti».

Un insulto e un vuotissimo e genericissimo luogo comune, cerchiato d'oro come gli occhiali, e con la perla luccicante di un accento robusto: ecco lo schema ragionante del Presidente.

E chi non è presidente, quando disente?

VIÇAMITRA

Mille anni di ascesi, e cioè di disciplina rigida, di rinunzie, di austerità martellanti, non sono pochi. E se poi questo millenario tragitto lo deve percorrere uno solo, non si può parlare di eroismo. E l'eroe è Viçamitra, l'intrepido praticante di Yoga. E' più che legittimo aspettarsi che dopo un tirocinio così lungo, l'uomo stia al sicuro dagli assalti di tutti i diavoli. Ma c'è sempre un diavolo che ti assale, quando ha visto cadere tutti i suoi colleghi. Nel caso del nostro asceta, si trattava di una diavolessa, la ninfa Menakâ, che venuta a tentarlo, lo sedusse deplorevolmente. Mille anni perduti! Menakâ era fuggita con la cassa dei meriti, lasciando nella desolazione la sua vittima. La quale vittima ricomincia il secondo millenario ascetico, e cioè si consuma in penitenze, in digiuni, in macerazioni, per altri duecento lustri.

Ma eccoti che alla mezzanotte del secondo millenario, una ninfa torna all'attacco. Questa volta l'asceta non sarà preso alla sprovvista, sa come deve comportarsi con il tipo-ninfa. Due mila anni di meriti acquistati come sappiamo, sono troppo preziosa cosa, per lasciarseli rubare dalla ninfa Rambhâ. Ammaestrato dalla prima avventura Viçamitra, appena vede la seduttrice, stringe i pugni, la copre d'insulti ed entra in una collera spaventosa. L'asceta ha vinto, la ninfa è fuggita. Il premio lo attende.

Fosse vero! Altri mille di prova sono comminati allo sfortunato asceta. E sapete perchè? Perchè si era lasciato trascinare dalla collera, dimostrando così di non avere le redini dei suoi impulsi.

Varius

SOMMARIO

ILLUSTRAZIONI

Le due illustrazioni con immagini della Vergine «intercedente» si riferiscono all'articolo di V. Mariani. Le acqueforti di Borgianni, all'articolo di A. Petrucci. I due quadri moderni sono di Gemma d'Amico, che, di ritorno da una «Crociera» pittorica nel Perù, ha esposto alla Galleria del «Camino»

BIZANTINI E BIZANTINISMO NELLA SICILIA NORMANNA

La storiografia italiana e straniera dell'ultimo cinquantennio ha largamente indagato sui vari aspetti del Regno normanno di Sicilia, attingendo una validità di ricerca ch'è stata feconda di concreti esiti storico-critici sul fondamento di un problemismo che ha sempre più chiarito la posizione e la funzione della monarchia normanna in un momento di crisi profonda, e però di eccezionale congiuntura, della civiltà medievale. Le magistrali ricerche di studiosi benemeriti, quali il Garufi, il De Stefano, il Pontieri, il Monti e, per citare qualcuno degli stranieri, lo Chalandon, il Caspar, il Cahen, hanno puntualizzato e illustrato, sia pure in diverse direzioni, i complessi elementi che costituirono la struttura di quello ch'è stato chiamato, nel momento della sua più alta tensione con il secondo Ruggero, il primo organismo di uno Stato moderno. Ma l'attenzione degli storici non si era ancora fermata al ripensamento unitario di un fenomeno che, nella Sicilia normanna, si istituisce, di là da qualsiasi manifestazione di natura esteriore e contingente, come fattore della logica interna di quella struttura stessa e quale approdo di un secolare processo storico della società siciliana del Medioevo, cioè il *bizantinismo*.

Un recente lavoro di Francesco Giunta (Palermo, Palumbo) sui bizantini e bizantinismo nella Sicilia normanna, è venuto a colmare una lacuna perchè risponde, appunto, per la sua ideazione, particolarmente felice, e per le conclusioni raggiunte, alle esigenze di una ricerca sistematica in un territorio, nel quale spesso la storia si trasfigura sulle misure e i ritmi della leggenda, ch'era stato esplorato soltanto a stazioni intermittenti, sia pure suggestive di probanti e originali risultati. E' indiscutibile, pertanto, il valore di questa monografia, anche se l'A. era stato preceduto, per certi aspetti della sua indagine, da altri studiosi. Il «bizantinismo», cioè gli elementi vitali e la vigoria di espansione che costituirono la forza della civiltà di Bisanzio, viene qui esaminato nella sua genesi e formazione, onde potere individuare la sua funzione storica nel periodo normanno e la sua forza di fattore stimolante e determinante nella formulazione delle nuove strutture statali e, in generale, della nuova civiltà. Ma il «bizantinismo» fu un fenomeno europeo (lo si riscontra fin nella corte anglosassone e nel mondo orientale, sopra tutto con gli Ommiadi); perciò il Giunta è sollecitato, dalla natura stessa della sua indagine, a proiettare il processo di formazione della monarchia normanna di Sicilia sulle dimensioni di una prospettiva europea, ad analizzare i rapporti, nel loro vario e complesso intrecciarsi, tra la Sicilia e l'Oriente, e a studiare la vigorosa funzione della civiltà bizantina nel Medioevo barbarico e latino d'Italia e di Europa. Sicchè, come avverte Antonino De Stefano nella presentazione del volume, «la storia di un regno in un particolare periodo, diventa la storia di un'epoca e di una civiltà».

Il Giunta muove dall'epoca della riconquista giustinianea dell'Isola, esamina i caratteri della «bizantinizzazione» e segue, mettendone in rilievo i caratteri fondamentali, la continuità della tradizione bizantina in Sicilia e il suo potere di resistenza anche sotto l'avverso dominio degli Arabi. Rinascono essi, infatti, e trionfano quando le nuove condizioni storiche, determinatesi in seguito alla conquista normanna, permetteranno il pieno sviluppo di quei fermenti ch'erano stati costantemente operanti pur nella temperie convulsa dei precedenti periodi storici. L'Autore fa tesoro di un suo agguerrito intuito delle fonti, di cui illumina alcuni aspetti che altri studiosi avevano trascurato, e di una seria preparazione metodologica che gli permette la ricostruzione degli sparsi elementi di cronaca o di giudizio in una visione panoramica nella quale si coglie in chiaro rilievo l'evoluzione dello Stato normanno da Roberto il Guiscardo a Ruggero II, cioè dal momento iniziale dell'antibizantinismo, nel quale il Guiscardo nei suoi rapporti con il Papato e con l'Oriente, con Gregorio VII e con Alessio Comneno in un momento così importante della storia europea, si preoccupò soltanto di affermare la potenza militare dei Normanni; da quel tempestoso momento alla fondazione del Regno con Ruggero I che impose lo Stato siciliano, come organismo politico, all'attenzione europea; e a Ruggero II con il quale «il bizantinismo siciliano raggiunse l'apice della sua evoluzione e della sua importanza», come conclusione dello svolgimento interno della civiltà siculo-bizantina. L'Autore dimostra quali radici profonde avesse nell'Isola il processo di «bizantinizzazione», lo individua nello spazio e nel tempo, ne determina la portata, soffermandosi ad analizzare il giuoco dei rapporti e dei contrasti tra la Sicilia e Bisanzio, nella cui intensità si afferma un aspetto fondamentale «essa è la piena dimostrazione — scrive il Giunta — che il bizantinismo dei re normanni non fu affatto un atteggiamento esteriore, bensì un sentimento manifestatosi attraverso un lungo processo di trasformazione dell'anima normanna, identico a quello del suo incivilimento, poichè in gran parte orientale, anzi bizantina, fu la civiltà che i Normanni assimilarono. Ne può essere una riprova il fatto che la più alta espressione dello spirito umano, l'arte nella Sicilia normanna e nell'indirizzo ufficiale, fu schiettamente bizantina». Perciò il fenomeno viene individuato ed esaminato, sul fondamento delle fonti sincrone, nei vari termini dei rapporti politici, sociali-economici, culturali, nella vita del Regno e nella sua gerarchia, nella legislazione, nell'amministrazione centrale, provinciale e locale, nella cancelleria e nella monetazione, nell'ordinamento militare e nel cerimoniale. Pagine assai interessanti sono quelle in cui si traccia il profilo dei Re creatori della potenza normanna e dei grandi ammiragli Giorgio d'Antiochia e Maione di Bari, le altre dove si esamina la politica normanna in rapporto ai bizantini «veteres» e «novi» e il ruolo che questi ebbero nella politica interna ed estera del Regno siciliano, e le altre, così ricche di acute osservazioni, sui rapporti tra *Imperium* e *Regnum*, e il carattere teocratico del *Regnum*, modellato anche teoricamente, sull'Impero bizantino, sulla politica di tolleranza di Ruggero, e sull'istituto della servitù della gleba al tempo normanno. Un capitolo fondamentale è quello che tratta della cultura siculo-bizantina all'epoca normanna e delle ricerche su Teofane Cerameo e Nellos Doxapatros, i due massimi esponenti della cultura bizantina sotto Ruggero II. Il Giunta esamina il fenomeno culturale nel vario articolarsi dei suoi riflessi, dai traduttori ai poeti, ribadendo giustamente, ancora una volta, la tesi della comunanza d'interessi tra la Sicilia e Bisanzio, e rilevando come nell'Isola si incontrassero direttamente l'Oriente e l'Occidente, ciò che, invece, avveniva in Ispagna attraverso la mediazione araba. «Il re di Sicilia e l'Imperatore bizantino s'avvicinano, al di sopra dei contrasti politici, in una comunione d'interessi culturali». Era stato scritto dallo Haskins che l'ellenismo del Medioevo è un ellenismo di traduzioni, ma per la Sicilia, osserva il Giunta, tale definizione è solo parzialmente accettabile. «L'attività traduttoria è solo un aspetto della cultura siculo-bizantina, poichè altre opere originali si innestarono sul tronco ancora verde della doppia tradizione bizantina della Sicilia e dell'Italia meridionale, in una nuova esplosione di vitalità. Oriente ed Occidente guardarono con una qualche ammirazione al nuovo ed indipendente bizantinismo culturale manifestatosi nella Sicilia normanna il quale più della cultura araba e della latina — ed in ciò è la sua grande importanza — riuscì a porre il regno in primo piano nel fervore contemporaneo degli studi».

Gli studiosi siciliani, in questa felice stagione della storia dell'Isola, si sollevarono di là da ogni limitato concetto di regionalismo o nazionalismo, consci di quanto affermava Enrico Aristippo, arcidiacono di Catania «Sapienti omne solum patria est». Ebbero, cioè, la chiara coscienza della universalità della cultura e crearono, circa un secolo prima, i presupposti di quella luminosa civiltà che prenderà nome dal «regale solium» di Federico II.

Giorgio Santangelo

● Nella Mongolia e attraverso le pianure desertiche del Gobi, fino al Tibet ed oltre, si parla di un misterioso segno sotterraneo, agartha, il cui capo invisibile è designato con il nome di «Re del mondo».

Con questo titolo René Guénon ha scritto un libro che inquadra e riporta i miti, le leggende ed i simboli che in Oriente e in Occidente si ricollegano all'idea di un centro spirituale del mondo. «Il Re del mondo» esce ora nella traduzione italiana di Arturo Reghini per la Casa Editrice «Atanor» di Roma.

● Nella corrente stagione sarà eseguito l'«Orfeo» di Monteverdi nella trascrizione del Maestro Ottorino Respighi. La stessa opera è stata pure eseguita a New York sotto la direzione del Maestro Dimitri Mitropulos.

STORIA E PROVVIDENZA
NELL'OPERA DEL MANZONI

Un giudizio molto corrente ripete che il Manzoni si è compiaciuto di trovar nella storia i segni della Provvidenza divina e, sia nelle umili vicende di due sposi contadini, sia nelle grandi avventure di un capitano geniale o nella tragica sorte di un popolo intero, egli ha sempre messo in rilievo che « l'uomo si agita ma Dio lo conduce », ossia che al di là degli episodi, al di sopra delle contrarietà o del successo, vi è un significato della storia e questa ha un fine che soltanto alla luce della fede può esser scoperto e compreso. Partendo da tal giudizio, alcuni critici hanno fatto colpa al Manzoni di dare un fondamento impoetico, moralistico, alla sua arte, mentre altri hanno elogiato il superamento da lui compiuto delle concezioni storiografiche settecentesche. Ai primi ed ai secondi si oppone con garbo e perizia Rocco Montano con un volume dal simpatico titolo *Manzoni o del lieto fine* (Conte editore, Napoli, 1951, pp. 214; Collana di Saggi *Criterion*, n. 2), nel quale, attraverso una analisi suddivisa in nove capitoli, mira a dimostrare che il grande scrittore lombardo è estremamente riluttante ad ogni ricerca o riconoscimento della *Mano di Dio* nel mondo: per il Manzoni la storia e la società umane erano « un caos di possibili », « un mistero di contradizioni in cui la mente si perde se non lo considera come uno stato di prova e di preparazione ad un'altra esistenza ». D'altra parte ognuno sa che tutta la poetica manzoniana e le sue preoccupazioni d'artista erano volte a stabilire nell'arte l'assoluta fedeltà al vero, escludendo qualsiasi combinazione od adattamento esterno dei fatti; pertanto prestargli l'intento di combinare le cose in modo da metter in luce l'intervento divino e ricavarne un insegnamento religioso sarebbe un falsare la sua visione del mondo e la sua stessa concezione religiosa, sarebbe cadere in contrasto con le vedute più radicate ed esplicite del Manzoni.

Qui il discorso si allargherebbe, interferendo con l'altra *vexata quaestio* del carattere della religiosità del Manzoni, del « tipo » di cristianesimo che egli seguì e propugnò; in una parola, della sua ortodossia ovvero del prevalente influsso giansenistico. Anche a tal proposito il Montano ha pagine acute e finissime, in quanto riesce a rivendicare il vero cattolicesimo manzoniano non in base a dati estrinseci o con una polemica puramente verbale contro i fautori dell'altra tesi, ma rivivendo dall'interno tutta l'opera manzoniana e mostrando come non la si può veramente comprendere se non si coglie in essa l'approfondirsi di un pensiero e di un'arte cattolica. « Il cattolicesimo è alla base dell'interesse sempre più esclusivo e consapevole per il problema morale del proprio personaggio, da Adelchi a Napoleone, a Gertrude; esso fa del dramma della umana salvezza e responsabilità il centro della rappresentazione del *5 maggio* come del romanzo; esso è nella saldezza sempre più piena di un realismo che è fiducia nella conoscenza nostra del mondo, e nell'atteggiamento alieno da ogni divinizzazione di fronte alla storia. Manzoni è in realtà l'espressione più piena di un realismo cattolico; il suo valore e significato risaltano proprio quando — con un procedimento che dovrebbe essere il fatto fondamentale di ogni critica d'arte — si risalga al mondo dell'arte precedente, alla poesia falsa, classicistica, frigidamente razionalistica del '700 o si pensi a quanto di instabile e gratuito vi è nelle ultime rappresentazioni giansenistiche, all'incertezza fondamentale, morale ed artistica, di esse ». Come si è potuto ritenere giansenista un uomo nel quale si ritrova con una nettezza impressionante l'affermazione fondamentale della responsabilità umana, la certezza del totale accordo tra ragione e fede, l'accettazione di ogni sforzo del razionalismo e insieme la diffidenza verso ogni tentativo di scorgere una miracolistica presenza della Grazia nel mondo? Sono del Manzoni le parole: « a nessuna idea vera e generosa... la religione domanderà mai di rinunziare » e queste altre: « la morale religiosa... non si può concepire altrimenti che come il perfezionamento della morale naturale ». Quale differenza da Pascal, dalla sua sfiducia nella ragione, dal suo distacco tra morale e fede, dalla sua irrisione per le pretese dell'uomo!

Dopo questi chiarimenti generali, anche il problema specifico della provvidenzialità della storia, o, per meglio dire, della valutazione dei criteri tenuti dal Manzoni per giudicare il significato storico degli avvenimenti grandi e piccoli, resta posto nella sua giusta luce: non si tratta di trovar sempre e subito « la morale della favola », di veder una giustificazione di tutto e di arrivar a comprendere caso per caso il perchè di quello che è avvenuto; la Storia rimane un fatto oscuro e tragico, ma sullo sfondo grande e misterioso di essa vi è una Presenza che dà valore e misura al moto degli affetti umani. Vi è nei *Promessi Sposi* una sostanza religiosa che li rende tanto superiori ad ogni altro romanzo del posteriore realismo o naturalismo, vi è in essi il riferimento ad una realtà più profonda, che costituisce la vera sostanza della rappresentazione manzoniana: « La realtà è insieme quella realtà che osserviamo, del caso particolare, e la realtà delle cose invisibili che la reggono; l'una non può stare senza dell'altra. Nella chiusa del romanzo il dato di un approdo felice non vale nè a smentire la generale vicenda del dolore, nè a porre l'assolutezza di un destino tragico. Al di là del caso singolo per il quale ogni soluzione è possibile, c'è una storia divina e necessaria, il senso per noi di qualcosa che si svolge secondo un ordine assoluto... Non si tratta dunque di aspettare una soluzione del nostro male terreno; ogni speranza idillica è cosa di anime sciocche. E' possibile far molto per alleviare il dolore, ma non c'è da aspettarsi molto, nè c'è da sperare nella diffusione della verità; rimane il gioco degli appetiti, la forza irriducibile delle cose e poi degli errori... Il felice successo di una famigliuola ingenua non è che una felice congiuntura; ogni ottimismo è smentito da tutta la struttura del reale quale ci è rappresentato. Ma questa stessa trascendenza assicura che c'è una Regola e un Bene. Per essa soltanto l'uomo può sentirsi responsabile... perchè nella misura in cui sentiamo una Realtà che ci sovrasta ci è dato di avvertire che il destino dell'uomo è un destino di libertà. Questo ci dice la contemplazione del mondo manzoniano e costituisce l'essenza più profonda della sua arte; qualcosa che si può trovare, di pari altezza, forse solo in Dante ». Si potrà discutere all'infinito su temi di questo genere perchè, evidentemente, ciascuno troverà nelle pagine dei grandi capolavori tesori vecchi e nuovi a cui attingere e punti di vista dai quali porsi per intenderli meglio, ma nessuno può negare il notevole passo innanzi che il volume del Montano fa compiere alla critica manzoniana essendo riuscito con delicatezza e profondità a sfumare meglio tutte le gradazioni di quel pensiero. Non il catastrofismo illuministico, non il gretto naturalismo, non un'ingenua provvidenzialità soddisfacevano l'alta esigenza morale del Manzoni, ma il riconoscimento che in ogni uomo c'è, in qualsiasi momento ed anche nelle situazioni più difficili, una forza di autonoma e libera scelta e nondimeno « l'atto individuale vale in quanto c'è un mondo sconosciuto che sovrasta ». Non è dato di scindere le due serie o di dimenticarne una perchè è il senso di qualcosa che sta sopra di noi quel che dà valore ai nostri atti; la storia che agita gli individui non è quindi una realtà indifferente, ma un'ignota volontà che atterra e suscita; ossia è, in definitiva, ma senza forzature, la storia di Dio.

Paolo Brezzi

POESIA BRASILIANA
TRADOTTA IN ITALIANO

Scarsa che sia la conoscenza diretta, in Italia, della poesia portoghese, essa è senza confronti maggiore di quella dell'altra poesia in lingua portoghese, la brasiliana. Senza naturalmente riandare qui al processo di più o meno sistematica e pregevole introduzione in Italia della poesia portoghese dei tempi meno vicini a noi, quella più recente — e s'intende qui per recente quella delle esperienze poetiche che dalla fine dell'Ottocento si sono spinte fino ai nostri giorni — ci è andata pervenendo, soprattutto in questi ultimissimi anni, in una misura sempre più degna di nota, anche se alla quantità non sempre hanno corrisposto la qualità dei poeti scelti, o delle scelte dai poeti, o un proposito del tutto corrispondente ai sensi di proporzione dei valori di quella lirica, da parte dei traduttori.

Si è potuto pertanto assistere a una diffusione abbastanza ampia, fra noi, della poesia di Guerra Junqueiro — il poeta che si potrebbe chiamare, per intenderci (e limitandoci a certi aspetti della sua personalità umana e artistica), insieme al suo contemporaneo Gomes Leal, uno dei « Carducci portoghesi » — per opera di Abner Petrone (e su Guerra Junqueiro ha scritto recentemente, in « Letterature Moderne », quel benemerito cultore della poesia lusitana, da tanti decenni, che è Guido Battelli, fra gli altri). Altrettanto abbondantemente è stato tradotto tra noi l'introduttore in Portogallo del simbolismo, Eugenio de Castro — il « D'Annunzio portoghese », sempre per orientarci con analogie molto empiriche e sbrigative, ma in certi momenti e per certi riguardi pur sempre utili — (i rapporti di Eugenio de Castro con D'Annunzio ancora attendono del resto lo studio che si meritano, e tuttora inedite sono le lettere che i due si scambiarono); del De Castro hanno tradotto liriche e opere drammatiche letterati di una certa rinomanza, da A. Padula a V. Pica a G. A. Magno. Da quei due poeti a quelli più recenti, fino a Carlos Quieroz scomparso nel 1949 poco più che quarantenne, e a Miguel Torga, tradusse, comprendendo nella nutrita schiera una buona ventina di nomi, E. Voltore, in una raccolta antologica che uscì a Lisbona nel 1942 in un fascicolo della rivista di quel nostro Istituto di Cultura « Estudos Italianos em Portugal », raccolta presentata da una nota di G. Saviotti, che ne riprendeva una, apparsa nel fascicolo precedente della stessa rivista, e dovuta a chi qui scrive, sulla poesia portoghese contemporanea. E non si deve chiudere questa molto rapida scorsa ai tentativi italiani di accostarsi alla lirica portoghese moderna, senza ricordare la clamorosa scoperta fatta, dal nostro già menzionato Guido Battelli, una ventina d'anni fa, della poesia di colei che la critica avrebbe poi proclamata la maggiore poetessa portoghese moderna, Florbela Espanca (suicidatasi a 36 anni nel 1930), il cui volume di versi più suggestivo, *Charneca em flor*, sarebbe appunto stato pubblicato dal Battelli — a Coimbra — con versione italiana delle relative composizioni.

●

Per poco che sia quanto ci è dunque pervenuto, di una letteratura poetica che, per essere poco conosciuta fuori del proprio paese, è tuttavia interessante per più di un aspetto, esso almeno può servire al nostro lettore per fissarsi su qualche nome. Ma neppure questo era finora avvenuto nei riguardi della poesia brasiliana, la cui importanza, nella storia della produzione lirica del mondo attuale sudamericano, non va sottovalutata, al confronto con quella delle più notevoli di lingua spagnola. Si è già infatti avuto occasione di scrivere in questo settimanale (si veda il n. 11 dell'a. I: della « coscienza poetica nel Brasile d'oggi », prospettandovi il significato della rivoluzione umana e artistica prodotta, nel Brasile di questi nostri decenni, proprio in un modo speciale dai poeti: spetta infatti alla generazione nata col nostro secolo l'avere acquistato coscienza, oltre che della scarsità critica delle generazioni brasiliane precedenti, della urgenza di rivedere il giudizio sul passato, delle possibilità future artistiche oltre che umane, intuendo e affermando, nel modo di essere del proprio paese verso l'Europa, non più un rapporto d'inferiorità ma uno di differenza.

Dei due poeti che ci sono fatti conoscere in traduzione in questi giorni, Ribeiro Couto e Augusto Frederico Schmidt, il primo fece appunto parte esplicitamente del gruppo di poeti e artisti la cui celebre « Settimana d'arte moderna », tenutasi a San Paolo nel 1922, segnò l'inizio ufficiale di quella rivoluzione; il secondo se ne tenne invece distaccato, almeno nelle forme esteriori e, di fatto, in alcuni aspetti della propria opera. Il caso ha quindi voluto che ci siano giunte, riprodotte nella nostra lingua, due buone scelte di poesia il cui insieme, nella somma ideale costituita da voci, per molti toni, diverse, è un buon avvio per suscitare un interesse effettivo — al di fuori del « sentito dire » o delle notizie di novità editoriali — per un mondo poetico sorprendentemente ricco.

Di Ribeiro Couto (n. 1898) è stata tradotta una scelta abbondante del volume in cui egli, nel 1951, raccolse a Lisbona, col titolo di *Dia longo*, la propria opera lirica: negli anni successivi, la sua produzione si è allargata fino a un volume di liriche in francese, comparso nel 1951 a Parigi, *Rive étrangère*: si deve tale scelta a E. Di Poppa, che l'ha data traducendo letteralmente il titolo originale, *Lungo giorno* (Siena, Casa Editrice Maia, 1952). Precede le versioni una presentazione in cui si richiamano i motivi più importanti che ispirano la feconda opera poetica di Ribeiro Couto, e in cui si sottolinea la presenza del motivo della nostalgia in quell'opera poetica, forse un po' a scapito del complesso dei suoi valori, chiaramente indicativi di una umanità molteplice, di una originalità poetica e di una maturità artistica a cui l'apparente tono dimesso di Ribeiro Couto dona una suggestiva semplicità, senza però nascondere al lettore la lunga e laboriosa evoluzione interiore compiuta dalle prime notissime composizioni, interpreti di un piccolo mondo borghese (si vedano le liriche dei volumi *O jardim das confidências*, risalenti agli anni 1915-1919, *Poemetos de ternura e de melancolia*, del periodo 1919-1922, e di altri) alle più vicine a noi nel tempo (si vedano soprattutto quelle del *Cancioneiro de Dom Afonso*, del periodo 1932-1939, e *Cancioneiro do ausente* del periodo 1932-1943), rivelatrici di una personalità ricca e poliedrica. L'accostarsi alla poesia di Ribeiro Couto è come l'accostarsi personale al suo autore (e ai suoi compagni ideali, nella sua generazione in Brasile), che chiarisce le idee, stimola all'azione, semplifica la vita, con tono pacato e con un senso di serena consapevolezza delle cose umane, che diventano, per forza naturale, « materia » di poesia.

Anche l'opera di Augusto Frederico Schmidt (n. 1906), con tutte le sue apparenti reazioni contro certi aspetti del modernismo (soprattutto contro quelli scivolanti verso i convenzionalismi di qualsiasi genere) ha contribuito validamente allo schiarimento reciproco fra tradizione artistica europea e artistica forza creativa locale. Delle sue composizioni ha dato una scelta, col titolo di *Poesie* (Roma, Danesi, 1951), Mercedes La Valle, la quale pure ha fatto precedere la propria fatica di traduttrice da una breve introduzione dove sono accennati i motivi più importanti umani e artistici del poeta. E anche la lirica dello Schmidt, come quella del Ribeiro Couto e di quasi tutti i poeti della loro generazione, è caratterizzata da un sorprendente equilibrio tra la vita e l'arte. Bene ha fatto la traduttrice a segnalare, come uno dei fili conduttori della lirica dello Schmidt, il sentimento della morte; ma proprio nella reazione di questo poeta al pensiero della morte (la si veda, oltre che nelle poesie al riguardo, qui tradotte in italiano, almeno in altre due, *Paz dos túmulos* e *Lembrança dum amigo morto*) il lettore potrà cogliere la singolarità di emozione di questa poesia, che sgorga da una vitalità nuova, e da un atteggiamento diverso da quello normale dell'uomo europeo carico di tradizioni filosofiche e intellettuali, e dove la morte si presenta come un identificarsi, semplice e misterioso insieme, dell'uomo con la natura.

La complessiva aderenza spirituale e artistica dei due traduttori ai « loro » poeti contribuisce a facilitare, fra il pubblico italiano lettore di poesia, la familiarità a cui essi, e il mondo poetico che essi autorevolmente rappresentano, hanno diritto da tempo.

Giuseppe Carlo Rossi

LE OPERE COMPLETE DI OSCAR WILDE

Ci sono scrittori che, pur non avendo attinto i supremi fastigi dell'arte, riassumono in sè i caratteri e le aspirazioni di un'epoca. Più che veri artisti sono dei personaggi che entrano nella storia e rimangono quali prototipi di uno stile di vita come Pietro Aretino, Casanova, Byron, De Musset, d'Annunzio, Oscar Wilde. La loro opera, pur avendo dei pregi notevoli, non vive di per se stessa ma come commento a un'esistenza singolare. Di Oscar Wilde è stato pubblicato in questi giorni da Gherardo Casini il primo volume delle opere complete che permette, a circa cinquant'anni dalla sua morte, di saggiarne la validità e la resistenza nel mutare dei gusti e delle poetiche.

Troviamo « Il ritratto di Dorian Grey », un po' sbiadito ma sempre interessante per la conoscenza di quello scorcio di secolo che vide passare Wilde con un girasole in mano, per le vie di Londra e di Parigi come la personificazione della genialità e dell'eleganza, lieto e spensierato, avido di sensazioni inedite e di sondaggi nella sostanza delle cose. La società, dopo le convulsioni della rivoluzione francese e delle guerre napoleoniche, si era assestata e la borghesia che aveva conquistato la libertà e il potere produceva un nuovo benessere, commerciava, trafficava, conquistava i mercati. I suoi figli si crogiolavano negli agi e si abbandonavano alla spensieratezza, all'ebbrezza delle mense sontuose e dei vini prelibati, dell'avventura assurda e dei viaggi. Nasceva il mito del superuomo e si vagheggiava l'Atene di Pericle e l'Alessandria di Berenice, la Bisanzio splendente di ori e la festosa Firenze di Lorenzo dei Medici. L'edonismo era il verbo di ogni artista. Il romanzo di Wilde, come quelli di d'Annunzio e di Gautier è impregnato di questa atmosfera paganeggiante e nel protagonista bellissimo e affascinante, è proiettato il sogno di una generazione, l'ideale che lo scrittore di Dublino portava in sè, un'immagine che carezzava nel segreto della sua anima sopra uno sgargiante sfondo floreale, in un aroma di foreste tropicali. Dorian Grey, qualche anno dopo, doveva entrare prepotentemente nella sua esistenza nella persona di Alfred Douglas ed esserne il demone distruttore. Wilde poteva raccontare di sè quello che aveva messo in bocca al pittore Basil: « ... ero nel salone da una diecina di minuti, a parlare con certe matrone troppo vestite e con certi accademici tediosi, allorchè ebbi improvvisamente la coscienza che qualcuno mi stava guardando. Mi volsi e vidi Dorian Grey per la prima volta. Quando i nostri sguardi s'incontrarono sentii che impallidivo. Mi prese una curiosa sensazione di terrore. Sapevo di trovarmi faccia a faccia con uno la cui personalità era talmente affascinante che, se lo lasciavo fare, avrebbe assorbito la mia natura tutta intera e perfino la mia arte... Mi pare che qualche cosa mi dicesse che ero sulla soglia di una terribile crisi nella vita; avevo la sensazione strana che il fato mi riserbava gioie squisite e dolori non meno squisiti... ».

Pochi scrittori ebbero una visione così precisa e allucinante di quello che li attendeva. Egli doveva ricordarsene in carcere e lo ricorda nella lettera malinconica diretta da Reading a Douglas a cui arbitrariamente fu opposto il titolo di « De profundis ». Questa breve confessione, che soltanto nel 1949 fu pubblicata integralmente e adesso tradotta con rara efficacia in italiano da Mimì Oliva Tentati, ci afferra più dello stesso romanzo per il suo calore umano, per la amarezza, per la pietà che ispira. Wilde fu vittima della sua aberrazione, della sua avidità di scendere al fondo dell'essere, di conoscere il mondo dei sensi nei suoi vari aspetti e nelle sue perversioni e pagò col rovesciamento di tutta la sua esistenza. Fin che la società puritana anglosassone fu a puntello la sua concezione paradossale dell'arte avulsa da ogni contenuto etico, il satanismo di cui faceva professione, l'edonismo messo alla base di ogni sua ricerca. Gabriele d'Annunzio si salvò sfociando nella azione eroica, egli cadde cedendo a un capriccio, giocando sopra un giovane fatuo e insensibile la sua anima. Da una ribalta sfolgorante, precipitò nel grigiore di una cella, nella miseria dei giorni tutti eguali, nei contatti con i rifiuti sociali. Anche Verlaine fu in carcere, ma le sue prigioni non segnarono un profondo distacco dalla sua triste vita di vagabondaggio, senza parlare di quelle del Pellico confortate da un'altissima fede e aureolate di eroismo. Per Oscar Wilde furono un risveglio improvviso nella notte al quale, nei primi tempi, quasi stentava a credere come se si trattasse di un inganno e di un incubo. Eccolo piegato a lavare il pavimento, ad accudire alle più umili mansioni, a lavorare sotto la sorveglianza dei secondini arcigni e disumani, a servire nella polvere, senza più volontà, chiuso nella ridicola divisa dei galeotti, ridotto a un numero, a un cencio spiegazzato dal vento, rimasticando il suo passato e riesaminando i motivi che lo hanno perduto per spremerne una scintilla di bellezza, una lagrima di poesia consolatrice.

Come a tutti gli infelici e ai condannati alla solitudine, come a Verlaine e a Pellico, il Cristo appare a Oscar Wilde. Esteta che nemmeno nel dolore sa dimenticare la sua natura, egli lo considera esteticamente, lo inquadra nella storia con la mentalità parnassiana, ma pure il Cristo gli accende una luce nel cuore, gli fa comprendere la grandezza dell'umiltà e dell'amore disinteressato, gli mostra l'altro lato della vita dinanzi al quale aveva chiuso gli occhi. Così per questo intervento celeste il carcere diventa purificazione, comunicazione con tutti i derelitti della terra. Se le parti ora pubblicate della « Epistola: in carcere et vinculis » servono a documentarci sul penoso episodio del processo intentato dal padre di Douglas contro il poeta, le parti più liriche rimangono quelle che già conoscevamo e precisamente quelle dedicate all'interpretazione del Vangelo. Qui Oscar Wilde, nell'impeto della commozione, attinge di un balzo le altezze a cui invano aveva aspirato nelle veglie dorate, insegnandoci, con quella che chiama la sua « Vita nova », che la gioia non è nel piacere ma nella coscienza della propria missione terrena.

Giacomo Etna

Gemma D'Amico - Chosika - Perù

● Il 31 maggio p. v., sarà data notizia della commedia vincitrice del « Premio Murano 1952 ». Nella serata del medesimo giorno una Compagnia primaria la rappresenterà nella sala Perla del Casinò di Venezia.

COLLOQUI NEL «SODALIZIO»

In tutti i tempi, nella storia della nostra cultura, è avvenuto un fenomeno assai singolare che indica l'affiorare di una vera esigenza dello spirito. Gli stessi uomini che, dalla cattedra hanno guidato e perseguito solidi e impeccabili studi avviando le nuove generazioni a proseguirne gli sviluppi, talvolta in senso accuratamente tecnico, sentivano il bisogno di scendere da quella cattedra, mescolarsi ad altra gente di cultura, incontrarsi con i colleghi fuori dello ambiente accademico quasi a rinvigorire umanamente il loro pensiero, a nutrirlo con la libera esperienza oltre i confini della propria specializzazione.

Questa ragione prima del sorgere di gruppi e cenacoli, circoli e caffè letterari, salotti e (perchè no?) osterie e birrerie d'artisti e scrittori: come se, infatti, a rinnovare e rinverdire lo spirito di ricerca e di studio fosse necessario (come è) l'elemento dialettico che proviene dagli incontri disinteressati e quasi fortuiti, ricchi tuttavia di sorprendenti stimoli intellettuali.

Nella tradizione umanistica si giunge, purtroppo, assai presto da una simile esigenza spontanea alla costituzione di accademie, subito appesantite

Roma - S. Maria in Aracoeli - Immagine della Madonna

da consuetudini codificate, contro le quali, (come contro il sapere egocentrico e riserbato) sorge di nuovo la libera affermazione d'una cultura più viva, posta a contatto con l'imprevisto dell'ambiente e delle persone: comunque ciascuno avrà potuto provare quanto sia difficile rispondere ad una tale, spontanea freschezza di curiosità e di esperienza, difendendosi dal cadere nell'abitudinario e nell'immobilità.

Tutta la storia della cultura si svolge attraverso questo doppio aspetto che si dialettizza e forma l'essenza vera del sapere. Quale meraviglia che anche nel nostro tempo e nel campo più particolare degli studi storico-artistici si sentisse vivo e urgente lo stimolo ad uscir fuori «dai ranghi» per poi rientrarvi più agili e pronti, più aperti nelle idee e meno «autosufficienti»?

Una prova recente e fortunata di ciò l'abbiamo in una iniziativa che da anni si sviluppa con particolare fortuna: il «Sodalizio» o, per essere più esatti, il «Sodalizio tra studiosi dell'arte» che, prima ospitato in Palazzo Patrizi, alla epoca detta «delle origini» oggi svolge la sua attività in Palazzo Venezia, per la cordiale ospitalità dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte. In una sala che sovrasta (guarda il caso!) la statua di «Madama Lucrezia» (una delle statue «parlanti» della vecchia Roma) e che s'affaccia nell'incanto del cortile «non finito», ogni domenica mattina si riuniscono i «sodali» per trattare, con la più schietta semplicità non disgiunta dalla più esigente precisione scientifica, problemi d'arte, d'archeologia, di cultura. Avremmo mantenuto il riserbo su queste «tornate» tutt'altro che accademiche, se una agile e intelligente pubblicazione, che si intitola «Colloqui del Sodalizio» non fosse comparsa in questi giorni e già andata a ruba tra i sodali e i non sodali: insomma tra tutti coloro che intendono l'attività scientifica come viva testimonianza d'una esigenza immediata dello spirito.

La succosa e stimolante pubblicazione (il primo affacciarsi «ufficiale» del Sodalizio sulla soglia delle Biblioteche, delle Università, delle Accademie; ma gli stessi collaboratori hanno fiutato una simile «presa di posizione» correndo con molto spirito e prontezza ai ripari), in modo che il lettore che immagini (dall'elenco delle comunicazioni d'arte e d'archeologia ch'essa contiene) di scorrere le pagine dotte e approfondite nella pacifica disposizione di chi si attende il «contributo» scientifico, viene subito preso a braccetto, preparato, messo in guardia contro false interpretazioni.

Una prefazione, due cronistorie del «Sodalizio» provvedono a far intendere il carattere del tutto imprevisto della fortunata accolta di studiosi e, mentre l'elenco delle comunicazioni tenute dal 1933 ad oggi contiene nomi illustri, tra i maggiori nel campo internazionale, d'altra parte s'immagina in quale atmosfera di libera e cordiale attuazione siano stati svolti temi spesso ardui e complessi, sempre di grande attualità, dall'arte etrusca a quella ellenistica, dalla critica estetica al pensiero orientale, alle forme attuali dell'arte, ai problemi del restauro. Siamo messi sull'avviso, ormai, per le prossime manifestazioni e le successive pubblicazioni. Anche se i riassunti di queste hanno carattere scientifico, esse non sono che il risultato di quella spontanea curiosità culturale e di quella vitalità del sapere che si coltivano nella particolare atmosfera del «Sodalizio».

Centro questo, e pretesto assai felice, d'incontri e di scambi di idee, anche le più lontane dalla specializzazione di ciascuno, sorto nella intuizione d'un respiro più ampio e libero da dare alla nostra cultura. Eppure che tutto ciò non sminuisca l'efficacia della più approfondita erudizione ne fanno testimonianza le comunicazioni riassunte nei «colloqui» tra le quali volentieri scegliamo quella del prof. Nicola Turchi sul «Gesto d'intercessione della Vergine nell'arte bizantina» proprio perchè dal titolo potrebbe sembrare quanto mai cattedratica e riservata a pochi studiosi, mentre, pur nel rigore della ricerca, svela un'intima tenerezza umana.

L'autore ci ricorda le immagini della Vergine nell'arte bizantina o di tradizione bizantineggiante, tra l'XI e il XIV secolo, nelle quali è raffigurata la Madonna, fino all'altezza della vita, con una mano sul petto e l'altra accennante verso l'alto, certo ad indicare il Cristo che, anche se non raffigurato, è tuttavia spiritualmente presente. La più antica è quella di Santa Maria in Aracoeli, ma quella che particolarmente illustra l'autore è a Spoleto e il suo interesse non è tanto nella pittura, che sembra tardiva e di modesto valore, quanto nelle parole sbalzate nella fodera metallica dell'immagine, scritte in greco, che riproducono un «dialogo» vero e proprio tra la Vergine e Gesù: così si svolge il dialogo. (Gesù): «Che chiedi o Madre?». (Madre): «La salvezza degli uomini». (Gesù): «Mi provocano a sdegno!». (Madre): «Compatiscili, figlio mio!». (Gesù): «Ma non si convertono». (Madre): «E tu salvali di grazia». (Gesù): «Pace a quei che si convertono, e amicizia».

Un simile dialogo che con varianti si trova in altri luoghi, è testimonianza del profondo valore espressivo d'un gesto, quello della «intercessione». Inteso, con minor efficacia, come gesto di invito ad adorare Gesù Crocifisso, esso è, invece, (come giustamente prova lo autore) «l'affermazione solenne del potere d'intercessione della Vergine».

L'alta funzione di «mediatrice» affidata da secoli alla Madonna ebbe persino un riflesso sullo spirito di Michelangelo il quale, come è testimoniato dallo schizzo per il «Giudizio Universale» della Casa Buonarroti, in un primo tempo aveva immaginato, presso la terribile figura gigantesca del Cristo Giudice, la Vergine in ginocchio, con le braccia spalancate in atto di perorare la causa dell'umanità.

Dietro di Lei, come una schiera spaurita di naufraghi s'addensano i risorti in attesa dell'ultimo verdetto.

Ma questa ardita soluzione ammetteva l'intercessione di Maria anche oltre il ruolo che la chiesa le assegna, giacchè nel Giudizio finale qualsiasi intervento, anche divino, è escluso e la parola è al «Verbo». Ciò, del resto, giovò anche allo stesso artista, perchè lo spinse a concentrare sulla figura del Cristo Giudice il massimo di energia e di grandezza: e la Vergine si rifugiò sotto il gran gesto del Cristo, raccolta in se stessa e quasi tremante per la sorte dell'Umanità: tuttavia dal suo volto reclinato verso la massa tumultuante dei risorti scende ancora una volta, consapevole e trepido un lungo sguardo pietoso.

Di altre importanti comunicazioni è pubblicato nei «colloqui» il riassunto: da Gilberto Ronci, gli «Orientamenti della scenografia contemporanea» di Michelangelo Cagiano de Azevedo, i «Problemi cronologici della civiltà artistica romana», di Carel Claudius van Essen, le «Questioni concernenti l'architettura romana». Per l'arte moderna, Claudia Refice riassume la sua nota dal titolo «Della critica e di alcuni aspetti dell'arte italiana contemporanea», Emilio Lavagnino, dal quale attendiamo il libro sull'arte italiana dell'Ottocento, è pubblicata la nota su «L'architettura della terza Roma», infine di Luciano Laurenzi un'ampia e documentata comunicazione sul «Grande altare pergameno» in cui sono studiati i problemi delle attribuzioni ai vari artisti e indicate le nuove prospettive della critica sul capolavoro del «Barocco greco».

Tutto questo fervore di studi che, pur essendo scientificamente impeccabili, hanno la vivacità e la freschezza della conversazione più che l'austerità cattedratica, ci rammenta, in quella che potremmo chiamare la «preistoria» del Sodalizio, una iniziativa ormai superata e felicemente assorbita nello stesso Sodalizio: si chiamavano «Le camerate» e qualcuno dei sodali più attivi ne ricorderà la breve ma vivacissima esistenza, prima della guerra, quando, per favorire gli incontri e lo scambio di idee tra giovani studiosi italiani e stranieri, ci si trovava in riunioni, sempre affollatissime nelle sedi dei vari Istituti, per ascoltare (anche allora) brevissime comunicazioni, che poi venivano discusse e vagliate durante una «bevuta» semplice e cordiale.

La guerra ha spazzato via, con tante altre cose, anche questa iniziativa, ma in molti studiosi, ora direttori di grandi Musei e Gallerie o maestri docenti universitari, resta vivo il ricordo di quegli umanissimi incontri e la memoria, quasi simbolica, d'una clessidra della durata di venti minuti che implacabilmente troncava gli eccessi di loquela scientifica.

Valerio Mariani

● In una recente vendita a Parigi dei dipinti antichi e moderni della raccolta Cognacq, due opere di Cezanne sono state vendute per complessivi 53 milioni di franchi francesi e cioè «mele e biscotti» del 188[illegible] per 33 milioni e «paesaggio della Provenza» per 20 milioni.

Nella stessa vendita, una tela di Van Gogh, «i cardi» datata 188[illegible] è stata aggiudicata per franchi [illegible].

● La Galleria «Ben di Prussia» si trasferirà prossimamente in un locale di maggiore ampiezza e di migliore posizione in via dei Mille. Sarà così in grado di ospitare mostre collettive di notevole importanza.

Spoleto - Cattedrale - Antica icone bizantina

Orazio Borgianni - Cristo deposto (Acquaforte)

BORGIANNI ACQUAFORTISTA

Nel capitolo dei caravaggeschi, che oltre alla pittura praticavano l'incisione, figura per primo Orazio Borgianni, il quale si ostinò a rimanervi nonostante l'avversione dello stesso Caravaggio e dei suoi fidi. Forse quel calabrone di Gaspare Celio, che all'esercizio della pittura e della poesia alternava l'altro non meno piacevole della maldicenza e che già era riuscito a privare il Borgianni della protezione del Procuratore dell'Ordine di Sant'Agostino degli Spagnuoli, sarà andato a sussurrare nell'orecchio di Michelangiolo che c'era uno il quale, dopo avergli rubato il mestiere in Ispagna, glielo stava rubando ora a Roma. Questo sarà bastato per invelenire il Caravaggio e suggerire ai suoi scolari e compagni di gazzarra il da farsi. Fu così, racconta il Baglione, che andando un giorno Orazio Borgianni a spasso per la via del Corso, s'incontrò in un gruppo di scalmanati, i quali, dall'alto d'una carrozza, presero a sbeffeggiarlo ed insultarlo nel nome del Caravaggio. Orazio allora, dando di piglio ad un vaso di vernice che era sulla porta di un coloraro, lo scagliò loro in viso; e poichè quelli, scesi dalla carrozza, volevano percuoterlo, egli mise mano alla spada e «gli trattò così malamente ch'ebbero appena da potersi ritirare». Nè fu questa la sola disavventura del Borgianni, il quale, già afflitto dalla perdita della bellissima sposa, avvenuta quando, poco più che ventenne, era ancora in Ispagna, diede in una così fiera atrabile che nel 1616, all'età di soli 38 anni, cessò di vivere.

Fu precisamente negli anni di sua maggior sofferenza che il Borgianni, un po' per svagarsi, un po' per sopperire ai diminuiti guadagni della pittura, intensificò la sua attività di incisore in rame. Recano infatti la data del 1615 sia una *Pietà a tre figure*, corrispondente ad un dipinto già in casa Mingoni a Roma, poi passato alla raccolta Longhi, sia la serie della *Bibbia* di Raffaello. Questa è, dal punto di vista pratico, l'opera sua più impegnativa; ma è probabile che, oltre alla *Resurrezione*, anche le sue due opere maggiori, *Cristo deposto* e *San Cristoforo*, nate in clima più disinteressato, siano state incise non molto prima.

A nove anni di distanza dal Lanfranco e dal Badalocchio, Orazio Borgianni volle incidere anche lui la Bibbia di Raffaello, e la incise all'acquaforte in 52 rami, non per «maggiore prestezza», ma perchè solo a quel modo sapeva e avrebbe saputo incidere, mancandogli, per l'uso del bulino, l'esperienza e la pazienza d'un Villamena. Ma questo ripiegarsi e pensare sull'Urbinate, questo studio compiuto «eccellentemente», dice il Baglioni, all'età di 37 anni, poco prima che la morte lo cogliesse, sta a dimostrare la serietà della preparazione del Borgianni e il rispetto ch'egli aveva per le forme tradizionali.

Il *Cristo deposto*, però, pur ricordando il famoso scorcio mantegnesco, è tutto suo. La Vergine, a mani giunte, prega da un lato, curva sul corpo del Figliuolo; la Maddalena, dall'altro lato, piange, col volto nascosto nel manto, mentre Giuseppe d'Arimatea si china a baciare la mano del Maestro. Ritroviamo qui un po' di quella stupefacente stereometria visiva che già vedemmo in un noto dipinto, la *Natività della Vergine* di Savona (Santuario della Misericordia) e che costituisce il vero segno distintivo dell'arte del Borgianni, anche rispetto al Caravaggio. La luce, che viene caravaggescamente dall'alto a sinistra, crea nel gruppo drammatiche zone di luce e di ombra, culminanti nel nero delle piante dei piedi del Cristo, spettralmente alzate in primo piano, contro lo splendore della tavola e i lumi delle carni, facenti blocco sul petto. A sfondo della scena incombono alcuni scheggioni di roccia, con qualche pianta grama e un po' di cielo nuvoloso, anch'esso livido e senza lontananza. E a mo' di roccia e tagliato il panno del manto in cui si avvolge il capo della Maddalena; a mo' di roccia sono scheggiati il collo e il braccio spenzolante del Cristo. Il Borgianni rifugge dal tratteggio curvilineo, e sbozza per piani, a segni ravvicinati, simulando il tocco del pennello piatto, ma quando giunge al corpo del Cristo, si accorge che quel tratteggio non basta a modellare uno scorcio così audace, con tutti i suoi plessi muscolari in rilievo, e si giova anche lui d'un punteggiato tra campagnolesco e procaccinesco, che dà ai nostri occhi esatto rilievo al corpo nudo, senza che per questo ci offenda quel tanto d'incoerenza risultante dall'opposizione del levigato centrale e dello scheggiato marginale della composizione.

Meno noto del *Cristo deposto*, è il *San Cristoforo* del Borgianni, che neppure il Bartsch conobbe direttamente. Il gigante Adocimo è rappresentato col Bambino sulle spalle, nel punto in cui, attraversato il fiume in piena, tocca la sponda ed alza finalmente il capo a vedere chi è quel piccolo essere, che dapprima pesava su lui come un mondo ed ora invece è più leggero d'una piuma. E il volto gli s'illumina di gioia, perchè ha compreso che quel bambino è il re più grande di tutti i re, al cui servizio egli sognava di porre la sua forza.

L'acquaforte è di dimensioni piuttosto grandi, e la figura dell'umile traghettatore la occupa, sebbene curva, quasi per intera. Il gigante ha un piede ancora nell'acqua e con l'altro preme il suolo, mentre il corso del fiume, dietro di lui, tornato placido, si addentra senza un increspatura tra i massi della sponda opposta. Luminosissimo è questo paesaggio di rupi equoree: l'autore l'ha visto in sogno ed è entrato con la fantasia nei suoi seni e nelle sue grotte, riportando dal viaggio quella luce miracolosa di cui tutto il quadro risplende. Contro un paesaggio siffatto stacca la figura del gigante, rupestre anch'essa, ma subitamente ingentilita da un sorriso che sale dall'anima insieme con la rivelazione: quell'uomo non è già il traghettatore Adocimo, ma Cristoforo, «il portatore di Cristo».

Anche qui la luce scende caravaggescamente dall'alto, attraverso un'invisibile apertura di cielo, e crea drammatici partiti di luce e d'ombra; ma il chiarore del paesaggio si riflette su ogni cosa e rende trasparenti anche le ombre. Ed ecco qui pure una certa incoerenza di linguaggio: il Borgianni, come abbiamo visto, è portato al tratteggio rettilineo, ravvicinato e sottile, e quando, come nel caso del S. *Cristoforo*, vuol valersi della curva, lo fa come se ancora pennelleggiasse, ma senza un costrutto prospettico preciso, sì che il segno, invece di curvarsi, si torce imbarocchendosi. Perciò il rilievo borgianniano risulta sempre più evidente e perentorio nei chiari assoluti, come qui nella gamba avanzata del gigante, blocco di marmo possente e splendido, su cui vediamo gravitare irresistibilmente tutti i valori costruttivi e chiaroscurali della composizione: qualcosa, insomma, cui può stare a paro soltanto il ginocchio del caravaggesco *Narciso al fonte*.

Ma soprattutto, in questa singolarissima acquaforte, splende un'anima. Forse, in quel gigante buono, il nostro mite e mesto Orazio vedeva se stesso, e giunto alla riva si era già dimenticato delle potenze demoniache che avevano tentato di arrestarne il cammino, come nel terrificante dipinto di Jan Mandyn. Allo stesso modo, morto lontano da Roma il Caravaggio, egli ne aveva dimenticato le ire e le bizze, senza però dimenticarne la grande arte, fino al punto di dargliene atto anche in queste sue due opere straordinarie.

Alfredo Petrucci

NOVITÀ IN LIBRERIA

PER BERNARI SIAMO TUTTI BAMBINI

Ancora non son sopiti i consensi di lettori e di critici per il suo ultimo romanzo « Speranzella », che già sta per esaurirsi il nuovo volume di racconti dello scrittore napoletano Carlo Bernari, edito questa volta da Vallecchi. Narratore che sta un po' dalla sua, Bernari scrisse il suo primo libro, « Tre operai », quando aveva appena venticinque anni. Giudizi frettolosi incasellarono allora il suo modo di raccontare nel clima letterario del neorealismo italiano, un « realismo » assoluto, un « nuovo verismo secco e intenso... ». Sappiamo come stanno le cose, e a mente serena potremmo ragionarci su. Il fatto è che i suoi lettori d'allora (eravamo nel '34) caddero nell'equivoco pensando più al contenuto del suo romanzo che non al modo come esso era scritto; non badarono all'atmosfera surreale in cui si muovevano i suoi personaggi carichi di dolorosa umanità, eppur trasognati e dubbiosi della loro stessa vita, e videro nel libro delle intenzioni sociali e degli schemi politici e culturali, in parole povere un'opera per allora rivoluzionaria, definizione ben particolare di un'epoca conformista che tutti ricordiamo. Talchè « Tre operai », dal titolo così significativo, fu anche boicottato dalla censura e un critico come Pancrazi, che pel « Corriere » aveva scritto un articolo tutto lodi ed entusiasmo, augurando al libro molti lettori, se lo vide respinto in obbedienza « alle superiori disposizioni ». Ma altra cosa voleva il Bernari. Se qui se ne parla gli è perchè pensiamo che una critica al nostro autore ha da muovere di lì, dalla polemica e dal significato morale di quell'opera. Talchè non sembri fuor di luogo cogliere l'occasione per ricordare la risposta che Carlo Bernari ha dato all'inchiesta sul neorealismo (Edizioni della R.A.I.) circa la pretesa di una sua responsabilità nella storia di questo movimento.

« Non posso, egli ha scritto, sottrarmi certo dall'accettare una parte di responsabilità benchè minima, del clima letterario affermatosi in questi ultimi anni in Italia, ma vorrei, nell'accogliere questa parte di responsabilità, prendere le mani di coloro che mi furono più vicini in quelli anni e presentarmi alla ribalta in loro compagnia. Se oggi si parla di « Tre operai » più di altri libri usciti in quelli anni, lo si deve forse al fatto che con « Tre operai » ho portato anch'io il mio bravo rigo di autorizzazione in quel libro aperto nel quale vanno formandosi via via i capitoli di una storia letteraria. Quando apparvero i « Tre operai » solo pochi si accorsero del suo valore di autorizzazione; io ero un irregolare, un clandestino e in quel libro a cui accennavo le autorizzazioni stagnavano intorno al rondismo che sopravviveva nel calligrafismo; il novecento pendeva ancora fra le mani di Bontempelli mentre il naturalismo faceva la muffa tra una pagina e l'altra. Gli unici che potessero aiutarmi erano allora Alvaro, che aveva spinto la lezione verghiana ai limiti dell'Aspromonte ed ora tornava indietro, e Moravia che dopo aver arricchito il problematicismo psicologico europeo ripiegava su altre ambizioni. Perchè avevo scelto quella direzione così « diversa » e in contrasto col lavoro degli altri? Confesso che non me ne resi conto allora. Mi pareva di lavorare in armonia con gli altri. Studiavo preoccupato Cecchi e Cardarelli e cercavo di giovarmi dello sforzo che essi avevano compiuto per rinnovare la lingua. Oggi sembra cosa fatta e tutto sembra facile. Allora non lo ero tanto perciò dovevo studiare Cecchi e Verga perciò mi toccava chinarmi sui poeti dialettali napoletani. ...Così nella trasparenza che avevo scoperto nel Cecchi mi parve che si potesse introdurre un corpo e del sangue sollevandoli dal dialetto, da quello stesso dialetto al quale già sollevavo le figure che dovevano popolare il mio libro ».

E dunque, meglio che lui nessuno potrebbe spiegarci questo senso di novità che a distanza di vent'anni ci appare scontato, e che allora ci sorprese come una stonatura, una mancanza, direbbe Bo, alle regole del giuoco.

•

Poi vennero « Quasi un secolo » (1940), di quella categoria di romanzi ad ampio ciclo storico-sociale che vogliono rendere il trapasso delle generazioni nel tempo, scritto con la stessa pensosa meditazione e il manifesto impegno moralistico d'ogni suo libro; « Il pedaggio si paga all'altra sponda » (1943); « Tre casi sospetti » (1945), tre racconti, innestati nelle recenti e attuali polemiche sull'*arte sociale*; « Prologo alle tenebre » (1947), che è, mi sembra, il suo libro migliore, e « Speranzella » (1950), Premio Viareggio, entrambi questi ultimi ispirati a Napoli nel dopoguerra, non più ormai tentativi, ma risultati narrativi che segnano la liberazione dello scrittore da ogni effetto esteriore secondo le linee del suo spirito che sono, come ha scritto T. Fiore (« Gazzetta del Mezzogiorno », 5 febbraio 1958), la serietà morale, il bisogno della redenzione morale, la straordinaria nettezza dell'espressione.

Maggiormente avverti qui quelle qualità sostanziali di autentico narratore, indice di una vocazione sicura, e propria del Bernari; nè ricorderemo quale abile ricercatore egli sia di pittoreschi chiaroscuri, di atmosfere, di caratteri, di tipi, di temperamenti, che troviamo affinati nell'ultima raccolta di racconti « Siamo tutti bambini », dove vi sono sottigliezza e finezza e, se non catato spiegato, c'è commento psicologico in funzione di orditura musicale. Direi che Bernari qui è soprattutto un istintivo, un sentimentale, e che se un carattere può definirsi, con qualche costanza, in tutti i racconti, è quello dell'attaccamento alla sensibilità e ai sentimenti umani, della diffidenza verso l'intellettualismo esagerato. Ma v'è un'altra cosa: Bernari racconta in queste pagine nove avventure terrene, dominate tutte dalla paura e dall'illusione umana di sfuggirvi, fingendosi e credendosi tutti ancora bambini: nove racconti, e nove momenti d'anima, quale alberga non solo nel bimbo ma anche nell'uomo fatto, portato dalla sua stessa brutalità a fingersi bimbo per sfuggire alla *punizione* che tutti ci portiamo dietro dai miti della fanciullezza fino all'orlo della tomba; « il cui presagio condiziona la nostra vita seminandola di paure ». Quanti perchè i bimbi-adulti e gli adulti-bimbi si pongono nel corso della loro avventura terrena? Gli uomini, dice la fascetta editoriale, corrono così per giuoco incontro al male e alla morte, la provocano, in sè e negli altri per incapacità di guardare in faccia il proprio destino, ossia la propria realtà di uomini non più bambini, e di determinarne in conseguenza una condotta morale.

•

Non è facile dire, così e semplicemente, l'argomento d'ogni racconto (e sarebbe lungo, del resto): ma tutto quel che conta non sono, mi sembra i fatti, ma le riflessioni, le reazioni che con straordinaria finezza si stabiliscono tra fatti appena accennati, alle volte perfino soltanto tra immagini — relazioni di carattere complesso e insieme sottile: intellettuali e a un tempo spirituali, e magari di sentimento — e le analogie, che per queste vie affiorano e poi si affermano, tra cose che sembrerebbero le più disparate e le più lontane. Così si è detto, di ogni anima si compie il proprio destino, e ognuna fa il suo proprio cammino; ma caratteristico di questo libro è che pieno di alta spiritualità, in alcuni racconti armonico e quasi sognante, la lingua con cui è scritto è severa ed esatta, e Bernari da qui prova d'essere davvero un narratore di grandi risorse, lirico si ma pur sontuoso e caldo, sì che certa sua grazia riposante è quella che più ci piace e ci contenta.

Renzo Frattarolo

• La Kenyon Review pubblica un numero speciale dedicato a Dante Alighieri. Esso comprende fra l'altro scritti del poeta T. E. Eliot e del noto filosofo francese Jacques Maritain che dal 1948 è professore presso l'Università di Princeton.

• E' in preparazione « Il Teatro comico » di Carlo Goldoni, con il commento di O. Castellino per le edizioni S.E.I. di Torino.

« Il Teatro comico » è la prima delle sedici commedie nuove che il Goldoni aveva promesso e scrisse per la stagione teatrale 1750-51. Fu definita dall'Autore, piuttosto che una commedia vera e propria, una « poetica » in azione; essa può paragonarsi all'altra « poetica in azione » apparsa nel nostro secolo, veramente rinnovatrice, che ebbe la sua affermazione in Pirandello con i « Sei personaggi in cerca d'autore ».

• Il 5 maggio u. s. l'editore Joseph Michael, di Londra, ha pubblicato la traduzione di « Ladri di biciclette » (Bycicle Thieves) di Luigi Bartolini.

Così « Ladri di biciclette » da cui Zavattini e De Sica trassero il loro soggetto per il film omonimo, è giunto alla quattordicesima edizione in due anni.

« VITA SULL'APPENNINO » DI ZAMBONI

Nella letteratura italiana del nostro tempo, la figura di Armando Zamboni è assai nota e stimata, per una lunga e valida attività, che va dalla biografia alla critica, dalla narrativa alla prosa lirica, ch'egli affronta sempre con lucidità di pensiero e nitore di scrittura, sì da superare il concetto e i limiti del genere, riuscendo a fare solo dell'arte che, in definitiva, è il risultato maggiore a cui può pervenire un letterato.

E' uscito recentemente, per i tipi della Società Editrice Internazionale di Torino, « *Vita sull'Appennino* », Collana « Genti e paesi d'Italia » (L. 500), dove Zamboni conferma le sue ottime qualità di narratore svelto e agile che sa entrare nel centro del racconto con immediatezza, senza perdersi in inutili e tortuose descrizioni, dandoci di ogni cosa, di ogni paesaggio e di ogni persona un'immagine viva e fresca che non esce più dalla nostra memoria.

I diciotto capitoli che compongono il volume non saprei come chiamarli, perchè racconti, nel vero senso della parola, non sono, se per racconto si presuppone una trama con un preciso svolgimento di fatti e una conclusione, anche se del racconto hanno il piglio e l'interesse sempre vivo per mezzo di una narrazione serrata, attraverso cui passano paesi e figure descritti efficacemente con brevi tocchi, che, se sviluppati, potrebbero benissimo divenire gli elementi essenziali di un romanzo o quantomeno, di un racconto. Prose, allora, e la definizione mi sembra più appropriata, ma non vorrei che generasse degli equivoci e facesse pensare a poemetti in prosa, di cui si parla tanto oggi, a mezzo fra la poesia e la prosa, perchè queste sono autentiche prose, costruite con un impegno narrativo notevole e un largo respiro, entro il quale si formano e vivono intensamente personaggi e situazioni, non privi, allo stesso tempo, di un caldo soffio di poesia. Abbiamo validissimi esempi in questo senso e basterebbe citare, fra i maggiori, Emilio Cecchi e Vincenzo Cardarelli, ai quali Zamboni può essere avvicinato, con un suo volto e un suo carattere, però.

Pur non essendoci dei soggetti veri e propri, trame più o meno precise, un tema fondamentale esiste e unisce in una sola grande visione queste diciotto terse prose: l'Appennino Emiliano che si distende con i suoi dolci crinali e le sue limpide cime intorno al Modenese e al Reggiano, raccogliendo, nelle sue verdi valli, nei suoi suggestivi altipiani e nei suoi pittoreschi monti, paesi, baite, rifugi sperduti, mistici santuari, fiumi impetuosi che scorrono da tempo immemorabile, laghi limpidi come specchi che riflettono le cime altissime e le nuvole in fuga, osterie piene di canti e di risa, antichi castelli popolati di leggende e di fantasmi, nel mutare lento, continuo e fatale delle stagioni che si rinnovano col tempo, recando il soffio dolce della primavera, i soli ardenti dell'estate, i languori estenuanti dell'autunno e le nevi del lungo inverno.

E in mezzo a tutto, in ogni dove, nella natura stessa, l'uomo sempre uguale e diverso, ma, al di sopra di tutti, negli spazi celesti come sulla terra e sui sassi dei monti, la presenza di Dio: eterna e infinita. Solo conforto dell'uomo nella sua dura lotta contro gli elementi e lo spirito del male.

Questo è l'insegnamento che ci viene dal libro di Zamboni, insegnamento umano e spirituale, perchè solo in mezzo alla natura, al cospetto delle sue bellezze immutabili ed eterne, si sente più forte fluire la vita nelle nostre vene ci si sente veramente uomini liberi e si scopre la ragione più profonda della nostra esistenza anche nella foglia abbandonata al vento, in un filo d'erba, nell'acqua di un fiume. Si comprende che apparteniamo anche noi a quest'ordine naturale, come le piante, le montagne, i fiumi, gli animali, che è prima di tutto un ordine spirituale, perchè in ogni dove c'è il segno di Dio.

Enotrio Mastrolonardo

VETRINETTA: *Falqui - Mongelli - Russo*

LUIGI RUSSO, *Personaggi dei Promessi Sposi*. Nuova edizione. Bari, Laterza.

Cavato fuori dalle carte universitarie nel 1945, questo corso sui *Promessi Sposi* fu pubblicato dalle *Edizioni Italiane* di Roma; la ristampa — dice il Russo — è affidata alla « Casa madre della mia nascita e tradizione letteraria ». La maternità resta valida, la tradizione è forse, oggi, un po' tradita, l'opera stessa in certo senso superata, se è vero che « La discussione sull'oratoria dei *Promessi Sposi* » è stata chiusa proprio dal Croce, in omaggio al quale si direbbe che il Russo avesse inflitto a queste dispense universitarie certe remore che pur gli pesavano molto.

Ma è onesto dire che questo « esercizio di lettura » diligentissimo e spesso illuminato, sempre sofferto al modo caratteristico del Russo, aveva condotto l'Autore ben oltre i confini della maternità (o paternità) e della tradizione particolare; insomma, all'accertamento della poesia egli era giunto con tal frequenza e sicurezza, da costringerci a pensare che avesse catalogato e verificato la « discussione sull'oratoria » per puro debito d'inventario. Non gli si rimprovera certamente lo scrupolo: se mai, si nota che esso, prezioso dono del « maestro di scuola », e in scuola facilmente superato da inflessioni di tono o correttivi di parole poi non registrate, può nella pagina stampata sembrare incertezza. Per altro verso, crediamo che la stampa abbia aggravato la contraddizione di cui il Russo pensa di liberarsi con labilissima autodifesa. Egli afferma la sua « resistenza teorica alla ricostruzione esistenziale, per dir così, del personaggio di un'opera d'arte, poichè in un'opera d'arte e di poesia non esistono personaggi, ma stati d'animo lirici o oratori dello scrittore non ci sono protagonisti, ma protagonista vera e unica è la fantasia del poeta e dell'artista... »; ma mentre *resiste teoricamente*, praticamente accerta l'esistenza del *personaggio*. Peggiore la giunta: « Il personaggio è un pretesto lirico per il poeta, il personaggio può essere benissimo un analogo pretesto critico per lo storico; invero quello che importa è che, attraverso di esso, si persegua la ricerca dei motivi che lievitano in un'opera d'arte e di cui quel personaggio può essere il complesso portatore ». I *motivi* sono le ragioni umane (anche quelle liriche), di cui sono portatori gli uomini, e quanto meglio il poeta abbia veduto un personaggio, oggettivandolo, e accertandone il momento esistenziale o la ragione d'esistere, tanto meglio avrà fatto opera di poesia. O vogliamo assegnare a Dante lo stato d'animo di Capaneo?

Il maggior pericolo implicito all'opinione del Russo (in cui il Russo non cade, tuttavia) ci sembra rappresentato dalla necessità di accettare come personaggi poetici del Manzoni soltanto quelli « ideali o astratti... i personaggi del *dover essere*, i personaggi esemplari della favola, i personaggi costruiti a scopo di parenetica cattolica ». Nei capitoli dedicati ai singoli personaggi, il Russo non è mai o quasi mai caduto nella trappola tesa a se stesso; ha, diremmo, visto giusto caso per caso. Secondo noi, gli è mancato di vedere che proprio la liricità rovina le tragedie manzoniane, e che appunto i personaggi parenetici del romanzo, denunziandosi sovraccarichi di liricità, appaiono viziati d'oratoria.

Non resta dunque che proporre tutt'altro genere di ricerca, che secondo noi condurrebbe a conclusioni poco crociane: vedere, insomma, perchè i personaggi *astratti* e quelli *concreti* dei *Promessi Sposi* raggiungano quasi sempre la poesia, come alpinisti che ascendano da opposti versanti.

F. R.

•

ENRICO FALQUI, *Pezze d'appoggio*, Roma, Casini.

« *Pezze d'appoggio* ». Come tutti coloro che vivono nella repubblica letteraria sanno, questo caratteristico titolo indica le attentissime note bibliografiche che Enrico Falqui va pubblicando da molti anni; una delle fatiche sue più appassionate. « Fatiche »: qualche superficiale mi sorriderà: ma io insisto e sottolineo: « fatiche ». Il lavoro bibliografico, se svolto con serietà, è davvero una « fatica », una feconda fatica. Una fatica ingrata. Non per nulla Falqui un giorno pose su uno dei primi volumi delle sue « pezze » una insegna sainteheuviana: « *La bibliographie, cette branche toute nouvelle, d'abord réputée ingrate* ». Purtroppo gli ignari trovano aridi, magari inutili, questi lavori; ma è veramente notevole l'apporto che alla storia della letteratura — ad una vera documentata storia della letteratura — può recare l'ausilio bibliografico.

Lavoro paziente e cosciente. « Allo scopo di poter meglio militare nel mio campo, mi sono, non da oggi, sentito in obbligo di accumulare una certa documentazione su quanto si scrive e si pubblica intorno agli autori e ai gruppi e ai problemi di cui più mi occupo, nell'ambito della Letteratura italiana contemporanea ». E questo lungo attento appassionato lavoro gli « ha consentito d'essere piuttosto preciso, in tempi di baraonda e di smemorataggine, nell'avanzare talune osservazioni e nell'intervenire in talune discussioni ». (Che il parlare a vanvera è molto facile nel nostro campo ...).

Ecco ora le nuove « *Pezze d'appoggio* »: 359 pagine. Migliaia e migliaia di schede (circa 10.000) intelligentemente suddivise e coordinate, che il Falqui ha voluto mettere a disposizione di tutti. Mi piace di dichiarare anche questa sua generosità, e di dirgli, pubblicamente, la mia sincera gratitudine.

Questo repertorio bibliografico è diviso in nove sezioni (più un'appendice dedicata a Renato Serra): *Estetica - Critica* (arte cinematografica - arte figurativa - arte musicale - poesia dialettale - umorismo - crepuscolarismo - futurismo - rondismo - novecentismo - ermetismo - realismo lirico - neorealismo - romanzo) - *Teatro - Riviste - Giornali - Inchieste - Antologie* (italiane, straniere, numeri unici stranieri) - *Bibliografie - Indici di riviste*.

Va dato sinceramente atto di tutto il lavoro che da molti anni il Falqui ha svolto — e va svolgendo — a favore della nostra letteratura contemporanea. E' recente il suo volume « *Narratori e Prosatori del Novecento* » (ed. Einaudi), dove sono raccolti dei saggi molto interessanti sui nostri « contemporanei ». In questo lavoro ci potranno essere, qua e là, delle lacune: ma nessun lavoro umano può essere perfetto; massime un lavoro così paurosamente vasto (e così fluido, e non certo privo di insidie) come quello bibliografico. Molte « schede », forse, potevano essere dimenticate, ma come annotò un giorno lo stesso Falqui a proposito di certi libercoli pseudo-critici: « pubblicazioni del genere vengono registrate per quel tanto di documentario che, in rapporto alla storia del costume, può comunque, risultare dal loro contesto ».

Carlo Martino

•

G. MONGELLI, *Rimario letterario della lingua italiana*, Milano, Hoepli.

Può suscitare interesse un « rimario » nel 1952? La domanda sorge, per qualcuno, dal fatto che la rima non è più un elemento fondamentale della poesia, come un tempo. E ciò può essere proprio la ragione della lunga distanza che intercorre tra la pubblicazione di questo recentissimo lavoro di G. Mongelli (« Rimario letterario della lingua italiana », Hoepli, Milano, 1952, pp. 450, L. 1500) e il precedente, di sessant'anni fa (il « Rimario universale » di Platania d'Antoni, Acireale 1892); mentre dal '500, e cioè dai lavori di Fulvio Pellegrino (Venezia 1528), di G. Lanfranco da Parma (Venezia 1531), di Benedetto di Falco (Napoli 1535) e di O. Bonozio (Cremona 1556), a tutto il secolo scorso, era stato, in Italia, un continuo fiorire di rimari, sempre più vasti e più razionali. E non è, senza dubbio, casuale, la comparsa quasi contemporanea del su citato rimario di P. d'Antoni e delle « Odi barbare » carducciane (le ultime, del 1889).

Ma, a parte il fatto che possono essere del tutto transitori la minore considerazione in cui è tenuta e il minor uso che ne viene fatto, chi potrebbe affermare in senso assoluto che la rima *in sè* sia oggi meno importante di ieri? Naturalmente, parlando della « rima », noi dobbiamo staccare la nostra attenzione da ciò che rincorrevamo e faticosamente ricercavamo, per i nostri stiracchiati versi, noi poetuzzi quindicenni: ristretto a così poco nobile funzione, un rimario sarebbe certamente da considerarsi cosa ben meschina; ma tale sarebbe stato anche venti, e anche cinquanta e più anni fa. Un vero rimario, coscienziosamente compilato, invece, ha la sua ragion d'essere, la sua importanza e, letterariamente e scientificamente parlando, la sua dignità, quanto un vocabolario: il vocabolario elenca le parole per iniziali, il rimario per desinenze, cioè restringendo il significato del termine per « rime ». Lasciando al vocabolario il compito di spiegare il significato, il rimario si assume quello di mostrare *i suoni* delle parole, raggruppandole per identità dell'accento tonico in poi. E, in particolare, un rimario italiano, come questo che presentiamo, riunendo le parole della nostra lingua (quelle dell'uso vivo e della tradizione letteraria, « escludendo le voci strettamente enciclopediche »; di qui la specificazione di rimario *letterario*), in oltre *quattromila rime*, ci illustra uno dei principali aspetti della sua ricchezza: la ricchezza di suoni. Ecco le più varie combinazioni; ed ecco la loro maggiore o minore « fertilità ». Ci sono rime che raggruppano due, tre vocaboli; altre che non ne raccolgono più d'uno; e accanto troviamo quelle che si portano via, da sole, una buona porzione del libro: basti per tutte la rima « are », con quarantacinque pagine (ed ogni pagina con centocinquanta e più parole elencate).

Tutto questo può già abbastanza chiaramente apparirci come materia e pascolo più assai del letterato, del linguista, del filologo, che non del « quindicenne » di cui sopra parlavamo. E tale appunto è l'intento con cui l'Autore scrive che « le sillabe che si contano dall'accento tonico in poi, in una parola, risuonano e persistono maggiormente nel nostro orecchio, a causa dell'impulso e direi dell'illustrazione che hanno ricevuto dall'accento tonico, che ci pare abbia come l'ufficio di sottolineare quello che sta per seguire nella parola che si pronunzia ». Siamo perciò convinti, con l'Autore stesso, che « anche in pieno secolo XX un rimario della lingua italiana potrà tornare di utilità agli studiosi ».

Franco Fochi

«CAPITAN CARVALLO»

Mischiate Shaw, *pochade*, commedia borghese sentimentale, propaganda progressiva, e avrete *Capitan Carvallo*, i tre atti di Denis Cannan finalmente presentati anche a Roma (*Quirino*), dalla Compagnia Pagnani, dopo le tempestose rappresentazioni di Milano. Ma prima che della commedia vogliamo parlare della Compagnia, perchè non ci si creda più attenti agli infortuni che ai buoni successi dei nostri attori e registi.

In quest'ultima prova, la signora Pagnani e i suoi compagni ci hanno dato il capolavoro della loro collaborazione teatrale e, in senso assoluto, uno dei migliori spettacoli di questa poverissima annata. Gran parte del merito dovrà essere attribuito a Mario Ferrero, le cui regie vanno acquistando un carattere squisitamente personale, distinguendosi per elementare teatralità, per forbitezza di stile e preparazione, intendimenti e attitudini. A chi dovremmo attribuire, se non all'orecchio del Ferrero, il quasi perfetto controllo melodico? l'annullamento dell'attrazione tonale esercitata da alcuni attori su altri? l'unificazione dei temperamenti discordanti di cui parlammo a proposito di Turghenev? Questa volta, la compagnia che aveva raggiunto l'affiatamento dei complessi fusi da centinaia di repliche: a chi il merito, se in precedenti occasioni non si era notato nulla di simile? A Cannan, naturalmente; alle qualità della sua commedia; al palese gusto con cui ogni attore si abbandonava alla propria battuta; alle qualità tecniche del dialogo, che nella bruciata brevità dei solisnoi, non consentiva i compiacimenti ritmici e melodici che noi registi, strangoleremmo spietatamente. Ma poichè anche in Cannan non mancano momenti di stanchezza, abbandoni sentimentali, inviti alla gigioneria, e poichè la Compagnia li ha eccellentemente superati o ignorati, sembra logico attribuirne il merito principale al regista.

•

La sopradetta mescolanza ha dato origine a una commedia divertente pur nella fondamentale sgradevolezza; eccellente commedia, nei momenti in cui gli ingredienti risultavano meglio proporzionati. Non sapremmo dire quanto di Shaw, di *pochade*, di sentimentalismo borghese e, aggiungiamo, di autentica pensosità sarebbero stati necessari perchè la commedia fosse tutta bella o tutta efficace, ma è certo che in alcuni momenti Cannan ha sfiorato lo stato di grazia. Una profonda convinzione umanitaria affiorante sui sarcasmi lanciati contro i luoghi comuni, contro le convenzioni e le astrazioni di comodo, suggeriva agli spettatori più attenti l'idea, diremmo quasi la presenza medianica di altissimi valori, in nome dei quali potevano sopportare la polemica contro altri valori meglio definiti nell'animo e nella coscienza. Purtroppo l'idea madre di Cannan non superava la concretezza di un ectoplasma, così che si dovette spesso integrarla non senza qualche intima ripugnanza. Quanto a noi, siamo usciti convinti, come entrammo, che non si possa aver pietà dell'uomo essendo spietati contro i suoi più antichi e ineliminabili ideali, vizi, bisogni; che non si possa aspirare ad una filosofia e quasi ad una teologia dell'umano, senza tener conto della storia; che non si raggiungerà mai un risultato se non per le vie del compromesso; mentre Cannan, fortemente impegnatosi nel demolire alcuni valori tradizionali, finisce con l'accettare quelli più ingrati a lui e alla sua tesi, come una fatalità quasi esclusivamente teatrale, un espediente per uscire dal labirinto. L'effetto estetico è tale da compromettere tutta la fatica dell'Autore; invece di una catarsi, o conclusione, o scioglimento, ti è presentata una disintegrazione meccanica, spoglia della benchè minima convinzione o liricità, mirante forse all'unico risultato di non far sommergere tutta la commedia sotto i fischi e riprovazioni. Almeno fosse a questo punto, cioè nel finale, condensata, e precipitasse tutta l'amarezza che aleggiava sulla precedente polemica!

In una fattoria di un « territorio imprecisato », durante una delle tante guerre, mettiamo pur l'ultima, tra nemici che parlano una stessa lingua, Gaspare, il proprietario della fattoria, partigiano, ha dovuto scambiare abiti e missione con un altro partigiano, il professor Vink, biologo di chiara fama; donde alcuni equivoci divertenti. Gaspare è un religioso fanatico, aderente a non si sa qual confessione, ma eloquentissimo di reminiscenze bibliche, che divide gli uomini in *fedeli* e *infedeli*, e dunque può sentirsi chiamato allo sterminio di questi ultimi. Vink, scienziato puro, massimo studioso delle larve di rana volgarmente dette girini, si è fatto partigiano soltanto per non essere accusato poi di indifferentismo o collaborazionismo, e per poter continuare a occuparsi delle sue care e incomplete creaturine. Sull'incompletezza dell'uomo, Vink, portavoce di Cannan, ha idee precise e caustiche, e le manifesta ogni volta che apre bocca; e sarebbe un personaggio sgradevolmente cinico, se, da vero studioso della natura, non avesse il maggior rispetto per la vita, che è il solo modo d'essere, inteso dalla sua scienza positiva. Quando giunge a lui e a Gaspare l'ordine di eliminare un certo capitan Carvallo e il suo attendente, capitati nella fattoria con un biglietto d'alloggio, ha tanta lucidità da intendere che la vita umana vale la conoscenza di tutti i girini, e cerca il modo di salvare questi e quella. Capitan Carvallo, gran seduttore e simpaticissimo giovine, s'è infatti conquistato la simpatia di Smilia, moglie di Gaspare, come l'attendente Gross ha stuzzicato gli appetiti di Annina, la servetta; di più Carvallo, romantico spostato incline a tutte le esperienze, s'è dichiarato pronto a sottoporsi a un tentativo di conversione, ad opera di Gaspare, il quale preferisce salvare un'anima a gloria della religione, piuttosto che sopprimere un corpo a vantaggio della patria, e concorda con Vink e con la moglie uno stratagemma che plachi il Comando dei partigiani, risparmiando Carvallo. Il capitano e l'attendente saranno trattenuti rispettivamente da Smilia e Annina a un convegno galante, mentre Gaspare e Vink faranno saltare in aria il fienile dove i due nemici dovrebbero esser coricati. Ma mentre Gaspare, dinamitardo improvvisato, resta ferito nell'esplosione, le due coppie non mostrano nemmeno di avvedersene, e perseguono con il massimo impegno, in chiave di *pochade*, quei fini vitalistici in onore dei quali è costruita tutta la commedia. Con questa differenza, che, all'alba, lo attendente Gross, sempliciotto e risoluto, ha capito che la vita è la vita, Annina una gran bella cosa, la guerra l'antitesi di tutto ciò, e quindi ha deciso di disertare; il capitano invece, incapace di giudicare che cosa sia giusto o ingiusto, e soprattutto spinto dal rifiuto di Smilia a far intristire in un fatto definitivo, l'esperienza proibita, riprende le vie dello sterminio e della avventura, fra le deprecazioni sarcastiche e disperate di Vink. Invero, non si capisce che cosa farebbe Carvallo, se Smilia si comportasse come Annina. Alla donna che lo esorta a fare come ha sempre fatto il suo dovere, Carvallo lancia l'accusa di comportarsi come la mantide, che si mangia il compagno dopo l'accoppiamento. Ma anche Cannan s'è mangiata l'idea prima, e la commedia si accantuccia in un luogo comune, dopo averne efficacemente derisi o attaccati parecchi altri, nel corso di un dialogo che non può essere immaginato dall'esposizione della trama. In alcune scene, la sincera deprecazione della guerra, l'insorgere di un sentimento fraterno dalla conoscenza e dalla consuetudine, la nostalgia della fede, della famiglia, dei diritti comuni a tutti gli uomini dolorosamente confusi con i diritti di una sola parte, vanno assai oltre la situazione scenica, e adombrano motivi di vera poesia. Talvolta riesce crudo e irritante il paradosso scagliato contro le ragioni addotte dall'uomo a spiegazione del proprio millenario comportamento, ma ciò perchè i sarcasmi non sono bilanciati da intuizioni o proposizioni chiare, a proposito dell'altrettanto millenaria nostalgia dell'uomo per una condizione meno belluina. Lungi dal ripetere la retorica della semplicità originaria, Cannan sembra aspettarsi dall'uomo un progresso verso la comprensione reciproca mediante l'elevazione intellettuale. Appunto perciò Vink, che si esprime a volte con la più feroce dialettica, è tutto simpatia e tolleranza: discute le idee ma ama gli uomini.

Arnoldo Foà ha dato un'interpretazione perfetta di questo personaggio; precisiamo che la perfezione, secondo noi, consiste nell'aver suscitato vibrazioni non superficiali ed effetti di vera commozione da una parte apparentemente comica. La Pagnani ha coniato per Smilia uno smarrimento guardingo, ricco di effetti saporosi. G. De Lullo, misuratissimo e intelligentissimo nel rendere la mediocre intelligenza e lo smisurato istinto di Carvallo, ha ritrovato i suoi accenti migliori. Riccardini (Gaspare), Giuffrè (Gross), Pagliarini (un barone erotizzante) hanno eccellentemente caratterizzato i loro personaggi, e la Mannini (Annina), mimando più che recitando una particina miniata da Cannan con la pennellessa, ha molto contribuito al buon successo totale.

Vladimiro Cajoli

Orazio Borgianni · San Cristoforo (Acquaforte)

LA RIFORMA DI MUZIO CLEMENTI

L'espressione nella musica, obbedisce a leggi interiori che prescindono del tutto dalla ricchezza dei mezzi di cui l'artista può disporre. Così, ad esempio, il contenuto emotivo di una frase melodica espressa con povertà di strumentazione si dimostra talvolta più efficace di un pieno orchestrale elaborato con la tecnica più raffinata.

Anche la materia, tuttavia, ha un suo peso specifico nella produzione artistica, poichè da essa deriva molto spesso il carattere particolare, lo stile di un'opera; uno stile che assume una forma definita proprio per ragioni intrinseche di forma. Così nella musica il diverso valore fonico e la varia struttura di ogni strumento determinano esigenze alle quali il musicista obbedisce per istinto. La frase, cioè, è concepita dal musicista secondo la particolare tecnica strumentale che egli possiede, e da quella è suggerita. Perciò ogni strumento, per quanto limitato o insufficiente nelle sue possibilità foniche, ha in sè stesso una ricchezza ed una potenza espressive non riproducibili da alcun altro strumento. Perciò ogni musicista si distingue per una sua caratteristica espressione strumentale.

Tutto ciò spiega come nella musica la perfezione di uno strumento od altra innovazione in questo campo possano dettare nuovi canoni espressivi e dar luogo a nuovi indirizzi estetici.

Possiamo così comprendere la grande importanza, nella storia della musica, della riforma di Muzio Clementi di cui ricorre quest'anno il secondo centenario della nascita.

•

Nato a Roma nel 1752, Muzio Clementi fu indirizzato allo studio della musica sin dalla tenera età di sei anni ed ebbe per maestri il Baroni, il Cordicelli, il Santarelli ed il Carpini, che era considerato uno dei più forti contrappuntisti di Roma. All'età di 15 anni, affidato a un certo Beckford, fu condotto in Inghilterra dove potè perfezionare i suoi studi e formare la propria personalità artistica sulle opere di Haendel, Bach, Scarlatti e Paradies. Ben presto si affermò come uno dei più grandi virtuosi del suo tempo nell'arte pianistica e come autore di pregevoli composizioni.

Le opere del Clementi consistono in 106 sonate, di cui 56 con accompagnamento di violino o flauto e violoncello; in un duetto per due pianoforti, quattro duetti a quattro mani; una caccia; una toccata; tre capricci; una fantasia sull'aria « Au clair de lune »; ventiquattro valzer; dodici monferrine; molte sinfonie e *ouvertures* a grande orchestra ed, infine, la famosa e diffusissima introduzione all'arte di suonare il pianoforte (Gradus ad Parnassum) divisa in due parti.

La maggior parte dell'attività artistica del musicista fu tuttavia dedicata ai concerti ed all'insegnamento. Giambattista Cramer, John Field, Klengel, si formarono alla sua scuola, e lo stesso Kalkbrenner ebbe da lui quei consigli che portarono il suo talento e la sua tecnica alla più alta perfezione.

•

Il valore della riforma clementina è tutto nell'attuazione delle possibilità espressive del nuovo strumento ideato dal cembalaro Bartolomeo Cristofari. Il martello, mettendo a disposizione dell'esecutore una serie di colori, aveva provocato un rivolgimento organico non soltanto nell'arte pianistica, ma anche nello stile e nella stessa concezione musicale, generando, con le nuove possibilità, un'arte più ricca e intensa ed accessibile a tutta la gamma dei sentimenti.

L'arte settecentesca, vincolata da una povertà di colore timbrico, aveva trovato nella tirannia dei suoi stessi vincoli una libertà ed un suo proprio carattere di bellezza. I suoi motivi melodici non richiesero fusione e continuità polifonica, nè furono espressione di una interiorità vissuta e pensosa, ma ebbero il carattere di una grazia sorridente. Donde una particolare tecnica dell'esecuzione che non aveva alcuna necessità dello stile legato o di una differenziazione del tocco, ma si preoccupava soltanto di raggiungere un'uguaglianza quasi meccanica nel martellato. Così pure l'interpretazione era lontana da ogni compiacimento sentimentale che andasse oltre una musicalità distaccata e leggera.

La riforma clementina ha fatto invece del pianoforte un'unità complessa e multiforme capace di dare una traduzione chiara e netta della composizione musicale, della sua struttura formale e del suo sostanziale contenuto; un'efficacia suadente della pronunzia del discorso tonico; la forza e l'impulso incisivo degli accenti; il commento delle più recondite intenzioni ed, infine, tutto lo sfoggio più ricco e smagliante della tavolozza coloritrice nelle molteplici gradazioni del suono e, nelle analoghe applicazioni del tocco.

Dante Ulla

★ LA DANTE ★

● All'Accademia di Belle Arti di Mendoza il Comitato locale ha allestito una mostra riproducente disegni e quadri di Leonardo da Vinci. La Mostra è stata inaugurata dal direttore dell'Accademia stessa, sig. José de España, che ha parlato su alcuni aspetti della multiforme attività dello scienziato italiano. Il ciclo delle celebrazioni leonardiane si chiuderà nel mese di luglio 1952 con un ricco programma artistico e culturale.

● Conferenze sull'arte italiana del '400 sono state tenute a Neuchâtel dai professori Valerio Mariani, Giuseppe Fiocco e Reto Roedel. Il Comitato ha inoltre organizzato due corsi di lingua italiana.

● Per il ciclo di conferenze sulla letteratura italiana, organizzato dalla « Dante » di Tel Aviv, la poetessa Lea Goldberg ha parlato su « Petrarca, il poeta e il suo tempo ». Successivamente la dott.ssa Lisetta Levi leggeva alcuni sonetti del Petrarca.

● Leonardo da Vinci è stato commemorato a Tampere dalla signora Elsa Tervo, che ha parlato sulla universalità del genio leonardesco. Lo stesso Comitato ha promosso conferenze varie, letture di poeti italiani e numerosi concerti.

● La « Dante » di Monaco ha istituito tre corsi di lingua italiana e un corso dantesco.

● A Losanna il dott. Arnaldo Bascone ha parlato su « Chiese romaniche dell'Italia settentrionale ». Altra conferenza è stata tenuta dal prof. G. Palomba su « Tendenze attuali della scienza economica italiana ».

● Il ciclo delle celebrazioni leonardiane indetto dal Comitato di Lione è stato inaugurato con una conferenza del professore Maurice Mignon. L'oratore è stato alla fine molto complimentato dalle numerose personalità intervenute alla manifestazione.

● Nella città di Siracusa il prof. Raffaele Paladino ha tenuto una applaudita conferenza su « Spiritualità di Gabriele D'Annunzio ».

● Il prof. Guido Olcelli ha commemorato Leonardo da Vinci rievocandone la figura di artista e di scienziato.

GAIL KUBIK

La Columbia University non rende noti i nomi dei candidati e quindi il « Pulitzer » è sempre una sorpresa: tale è stato anche per Gail Kubik quest'anno.

Fondato 35 anni fa per volontà di un giornalista ed editore di giornali americani di origine ungherese, il Premio è divenuto uno dei più importanti degli Stati Uniti e viene assegnato ogni anno nel campo della letteratura, della musica e del giornalismo. Negli ultimi anni « Pulitzer » per la musica sono stati tra gli altri Howard Hanson, Aaron Copland (per « Appalachian Spring »), Leo Sowerby, Charles E. Ives, Walter Piston, Virgil Thomson (per il commento musicale di « Louisiana Story ») e Giancarlo Menotti per « Il Console ». Lo scorso anno il premio fu conferito a Douglas Mac Dowell Moore.

Giunto a breve distanza da altri due premi di portata internazionale, l'« Oscar » ed il « Premio dell'Accademia Britannica di Arte Cinematografica », assegnati al cartone animato « Gerald Mac Boing-Boing » composto su uno spartito di Kubik, il « Premio Pulitzer » corona la brillante carriera dell'appena trentottenne musicista americano attualmente a Roma con il « Prix de Rome », borsa di studio biennale che viene assegnata ai migliori artisti americani perchè vengano a studiare nella capitale italiana.

La carriera di Kubik è stata assai brillante. Da quando, appena quindicenne, ebbe la prima borsa di studio quadriennale che gli consentì di studiare prima presso la Eastman School of Music di Rochester (New York) — di cui era allora direttore Howard Hanson (anch'egli « Prix de Rome » e « Premio Pulitzer »), — e quindi presso l'American Conservatory, Kubik ha avuto una serie ininterrotta di premi e di riconoscimenti di ogni genere dovuti alle sue eccellenti qualità musicali ed alla sua infaticabile attività.

Appartenente alla generazione che segue quella di Virgil Thomson e di Aaron Copland, Kubik è giunto presto alle nuove tecniche di spettacolo e di musica: il cinema e la radio. Egli ha così potuto formarsi uno stile adatto ai due nuovi mezzi senza dover scendere a compromessi stilistici ma adattando piuttosto la sua ispirazione alle nuove tecniche e al nuovo vasto pubblico che radio e cinematografo hanno in questi ultimi trenta anni conquistato alla musica e alla cultura.

Un giorno, nel 1930, accompagnò un suo allievo in una sala di trasmissione della NBC, e questa visita decise della sua futura carriera. La National Broadcasting Company, che quattro anni prima gli aveva dedicato un programma, venuta a conoscenza del suo interessamento per le tecniche radiofoniche, gli propose, due settimane dopo, di entrare nell'organizzazione come compositore e consulente dei programmi musicali.

Scrivendo musiche di accompagnamento per i radiodrammi — genere questo che in America ha raggiunto un rilevante livello artistico, e genere al quale collaborano con opere originali poeti come Archibald Mac Leish — Kubik ebbe modo non solo di imparare bensì anche di perfezionare gli accorgimenti timbrici propri della tecnica radiofonica, che hanno già cominciato a rivoluzionare la struttura orchestrale contemporanea ma che sono ancora in uno stadio di formazione. Siamo in questo campo ancora nella fase sperimentale ed è questa una ragione della scarsa affluenza di compositori negli studios e negli auditorium.

Da alcuni anni, peraltro, insigni musicisti come Virgil Thomson e Aaron Copland hanno contribuito in misura notevole a vivificare le due arti radiofonica e cinematografica, ed ormai produttori e programmatori cercano di sostituire ai tradizionali accompagnamenti musicali fatti con musiche di Ciaikovski, Braams, Debussy ecc. musiche originali scritte per l'occasione. Ciò comporta un certo adeguamento stilistico che peraltro non impone al compositore di rinunziare alle proprie caratteristiche, ma lo induce a comporre una musica di carattere funzionale e popolare, come funzionale e popolare era quella del melodramma tradizionale. Comporre musica per un largo pubblico non vuol dire infatti comporre cattiva musica; ciò esige però chiarezza d'intenti, semplicità di schemi e non consente di dedicarsi a lavori di carattere eminentemente sperimentale che possono interessare soprattutto ristrette *élites*.

Su questa strada della semplicità, della spontaneità e della compiutezza si è messo Virgil Thomson, e sulla stessa strada è Kubik. Questo accostamento ha, peraltro, più un carattere indicativo, che significativo di una parentela stilistica vera e propria.

Il ciclo di conferenze sulla musica funzionale per film che Gail Kubik sta tenendo a Roma presso il nuovo teatro dell'Ambasciata americana, per incarico dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, ha dimostrato che la nuova generazione americana di compositori va affermando le conquiste preparate e iniziate dai musicisti dell'altro dopoguerra. Nell'ambito di questo vario ed interessante panorama stilistico, Gail Kubik ha il suo posto rilevante e una sua fisionomia particolare.

O. K.

MARIA NELLA VITA CRISTIANA

Nella signorile Collezione di Studi Mariani dell'editore Angelo Belardetti, è apparso, lo scorso anno, un volume di P. Spiazzi: « La Mediatrice della Riconciliazione umana » nel quale, con rigore scientifico e con abbondanza di citazioni e di testi, il dotto padre Domenicano, illumina uno dei principi fondamentali dei rapporti tra l'umanità e Dio: quello, cioè, di Maria Madre e Mediatrice di salvezza. Ora, accettando suggerimenti di amici, P. Spiazzi, nella stessa Collezione, ha pubblicato un volume: « *La Madonna nella vita cristiana* » per presentare Maria quale la conosciamo dalla Rivelazione e dalla Teologia, in modo semplice e sintetico, al di fuori di ogni preoccupazione esclusivamente dottrinale con l'anima — con le parole di un figlio che parla della più tenera, vigile e potente Madre. Senza indulgere a pie immaginazioni, e senza affermare nulla che non sia garantito da sicura testimonianza dei Padri e dei teologi, P. Spiazzi ha inteso, con questo suo volume, di contribuire al maggior sviluppo della pietà mariana.

La missione che Maria ebbe, duemila anni fa, di portare e di dare al mondo Gesù, continuava e continua nei secoli, e si può riconoscere che, oggi, nei popoli cattolici, il ritorno di Gesù è sentito come il più attuale dei bisogni del mondo. Il nostro tempo non ha solo bisogno di pane; alla gente disorientata, avvilita, inquieta che non sa scoprire il senso della vita, che non sa comprendere la propria vocazione, occorre un dono dall'alto: Gesù, la Grazia. Solo Maria può dare Gesù. La missione visibile di Gesù si prolunga nella Chiesa; ma, in questa missione, il posto principale tocca a Maria. Se Cristo è l'unico Mediatore necessario e sufficiente, Maria è la Mediatrice come partecipe dell'opera di Cristo, come Madre e Ministra di lui. Nell'azione mediatrice di Maria vengono a incontrarsi la gloria della Vergine Madre e l'ancora più eccelsa gloria del Cristo.

Maria apparisce sull'orizzonte umano, fin dal principio della storia, nella promessa della salvezza futura dell'umanità prevaricata, che sarebbe stata operata dal « seme della donna ». La tradizione e il magistero della Chiesa testimoniano lo sviluppo e il progresso del dogma mariano, attraverso i tempi. Accanto a Gesù, Verbo incarnato c'è Maria: la Vergine dell'Annunciazione, la figlia di Dio, primogenita di Dio, l'Assunta in cielo, la Mediatrice, la regina, la madre dell'amore e della misericordia. Tutta la storia della Chiesa vibra della presenza valorosa di Maria lungo i secoli e Maria continuerà a svolgere la sua missione fino al compimento della Storia. La cristianità e la civiltà cristiana sono cresciute sotto la sua ombra. Maria rimane in mezzo a noi per operare e salvarci: essa sostiene la Chiesa nell'attesa, essa l'accende nella speranza; in tutti i campi della vita personale e sociale essa è guida e madre.

Il volume di P. Spiazzi raccoglie la sintesi della spiritualità mariana. La Madonna, subordinatamente a Cristo, come sua Ministra, cooperatrice e come universale Mediatrice di grazia, esercita la sua benefica e salutare azione su tutta la nostra vita, su tutta la nostra storia, essa è la nostra Madre, la sorgente della vita, la ragione della nostra speranza, la radice della nostra pace, la porta del Cielo. Il mondo non può sperare la salvezza se Maria non lo attrae verso Gesù, se non gli porta Gesù.

Il bello e dotto volume di P. Spiazzi è, al tempo stesso, frutto di dottrina e di sentimento; è scritto con libera effusione del cuore di figlio ed è una ispirata glorificazione di Cristo mediatore in Colei che più perfettamente partecipa la sua Mediazione e la sua gloria: sua Madre.

Pietro Barbieri

« LA CHIESA CATTOLICA » DI STEFANINI

Numerose sono le pubblicazioni che studiano particolari aspetti della Chiesa cattolica, dai trattati teologici dogmatici alle opere di carattere filosofico, morale, politico, storico e liturgico; ma, in generale, nei lavori analitici ed eruditi è difficile cogliere una visione unitaria che riveli tutto il contributo che la Chiesa ha dato alla cultura e alla civiltà. Lo Stefanini, con questo volume: « La Chiesa Cattolica » si è proposto il lavoro di sintesi, la esposizione degli elementi essenziali della Chiesa, nella loro nascita e sviluppo, nella coesione e coerenza della forma storica, sufficienti, senza inutili dettagli, a illustrare la vita e la dottrina della Chiesa. Quattro sono gli aspetti fondamentali della trattazione: l'origine, la civiltà, la crisi e l'attualità della Chiesa. La esposizione si inizia con le grandi lotte che la Chiesa ha dovuto sostenere per affermare la sua missione, la sua universalità, unità e libertà, la sua dottrina e la sua spiritualità. Nella seconda parte è compreso il periodo medioevale della supremazia spirituale della Chiesa nell'Occidente, sotto l'aspetto politico, morale e culturale. La terza parte svolge la crisi morale e culturale e la crisi sociale e politica dell'età rinascimentale e della rivoluzione luterana e protestante. Segue poi la riforma cattolica, la nuova impostazione del problema dei rapporti tra Stato e Chiesa col sorgere dell'assolutismo regio, l'azione del liberalismo e della democrazia nella lotta dei popoli per la conquista della libertà e la vicenda delle idee filosofiche dal razionalismo cartesiano all'esistenzialismo.

Quando nel 1943 scriveva questo volume lo Stefanini si proponeva di mettere in luce ciò che acquistava un particolare significato, in rapporto alle condizioni politiche e sociali del tempo; il grande fatto storico, cioè, che la Chiesa cattolica non ha mai sopportato di essere assorbita nello Stato, non è mai diventata Chiesa di Stato ed ha sempre lottato, anche in condizioni umane che si potevano credere disperate, contro ogni volontà politica tendente a chiudere l'uomo nel suo assolutismo. Mentre tutte le altre Chiese si sono piegate a tale funzione, la Chiesa cattolica ha sempre difeso la dignità di una investitura divina, della sua trascendenza sopra ogni regime politico. E la difesa della libertà religiosa in nome dell'universalismo cristiano, ha sostenuto l'anelito dei popoli verso le umane libertà. Anche quando la guerra ha colpito l'umanità intera, diviso l'uomo da se stesso e fatto penetrare l'odio nel fondo delle sovrastrutture sociali; e quando, come oggi, la filosofia ha approfondito l'angoscia esistenziale, l'assurdità dell'uomo e del mondo, la Chiesa, società perfetta destinata a perpetuare l'opera della Redenzione, ha continuato e continua a sviluppare i postulati del suo magistero credendo nell'uomo, nella ragione, nella storia, richiamando, contro ogni quietismo e falso misticismo, gli uomini alla positività dei compiti e delle responsabilità civili e sociali, nel solco segnato dalla sua originaria vocazione democratica, favorendo, contro l'individualismo nazionale e contro il vacuo internazionalismo, l'unità soprannaturale dei popoli nell'amore universale, unica via per ricondurre nell'orbita del diritto l'ardua congerie del vivere associato.

Lo Stefanini, in questa seconda edizione mantiene immutato il testo, aggiungendo soltanto un capitolo finale e il lettore non può non approvare il criterio seguito perchè l'opera raggiunge perfettamente il suo scopo di far penetrare lo spirito della Chiesa cattolica.

La successione dei tempi rivela nella storia della Chiesa una fedeltà all'adempimento della sua missione, alla conservazione eterna di un messaggio spirituale che è insegnamento e guida morale alle anime tutte, singolarmente, segnate d'individuale responsabilità, libere e morali. Attraverso i secoli solo il Cristianesimo cattolico è rimasto e rimane, con senso realistico, a difendere, con la necessaria comunione con il prossimo, l'individuale responsabilità contro la dissoluzione voluta, dentro e fuori la sfera religiosa, da mistici, riformatori, filosofi e scienziati. Il primato del divino è sempre concepito come suscitatore di energie personali e di singolari responsabilità.

Il genio del Cattolicesimo trionfa nell'equilibrio, nell'ottimismo, nella rasserenante fiducia per il riscatto; il divino si incontra, nel cattolicismo, al limite dell'umano, come un prolungamento, un adempimento. I nuovi tempi, il laicismo, l'autonomia della coscienza, il razionalismo, lo scientismo, l'esistenzialismo nulla hanno potuto affermare contro la Chiesa e, oggi più che mai, la cultura sente che il suo compimento è metafisico e la tragica realtà della vita e della morte nega ogni sufficienza e assolutezza. Anche contro l'atteggiamento minaccioso dello Stato assertore orgoglioso della umana sufficienza ha ancora vigore il secolare magistero di Roma. Non ponendo se stesso come religione, ma riconoscendo la religione lo Stato dà modo ai cittadini di realizzare nella sua orbita, la loro intera umanità. Nella stessa sfera economica il secolare insegnamento della Chiesa trova ragione di attualità, quale via alla reintegrazione dei fondamentali valori umani, riscattando il lavoro dall'abiezione materialistica e ateistica.

•

Il volume dello Stefanini, con la serena esposizione costituisce un documento apologetico della storia della Chiesa e, al tempo stesso, una guida alla comprensione del nostro tempo e dei doveri nostri. Questa è appunto l'importanza di questo libro che esso dimostra come la disintegrazione dell'Europa e del mondo cattolico è avvenuta attraverso un processo graduale di rivolta contro il comune sentimento spirituale e il comune sistema dei valori morali derivati dalla tradizione cristiana. E' in quei valori che noi dobbiamo ricercare e trovare i materiali per la ricostruzione della Cattolicità del mondo.

Ulisse Pucci

LUIGI STEFANINI: *La Chiesa Cattolica*. Morcelliana, Brescia, 1952.

NOTIZIE E CURIOSITÀ

ANEDDOTO

Apelle sbarcò un giorno nell'isola di Rodi per vedere le opere di Protogene. Questi era assente dal suo studio quando Apelle vi entrò. Una vecchia stava a custodia di una grande tavola preparata per essere dipinta. Apelle anzichè lasciare il suo nome, tirò sulla tavola una linea così sottile che non si sarebbe potuto veder niente di più perfetto. Al ritorno Protogene scorgendola vi riconobbe la mano di Apelle e tirò sopra quella linea una linea più sottile ancora ma di colore diverso, sicchè pareva ci fossero tre linee. Apelle tornò ancora l'indomani senza incontrare colui che cercava e la sottigliezza della linea che egli tracciò anche quel giorno fece disperare Protogene. Questo quadro astratto fu per molto tempo oggetto di ammirazione e di venerazione, come se, in luogo di rappresentare linee quasi invisibili, vi fossero raffigurati gli Dei. (Sinisgalli: « Paragrafi », in *Aut - Aut*).

LE TARTARUGHE ELETTRONICHE

« Ho letto — scrive Sinisgalli in Aut - Aut » — la storia di Gildo e Giselda, le due tartarughe costruite in America. Gildo ha 152 pezzi, Giselda 153. Le due testuggini, di metallo, vetro e resina, sono dotate di organi per il movimento in avanti e in dietro, di un freno e di un dispositivo di ripresa; possono attaccare un ostacolo e superarlo. I loro centri motori sono i due occhi mobili: due valvole elettroniche che si possono comandare con un unico quadro, composto di un certo numero di punti luminosi. Si sa, si accetta ormai, che le cellule elettroniche finiranno via via col sostituire le cellule cerebrali. Si calcolano 12 milioni di cellule nel nostro cervello. Undici milioni di valvole elettroniche, anche le più modeste, valgono qualcosa come 11 miliardi di lire. Questa è soltanto stupida aritmetica. Voglio tirare una conclusione diversa. Le due tartarughe sono comandate da raggi di luce. Anche le formiche (l'ho appreso in questi giorni) possono essere fermate da uno sguardo. Ma io esagero nell'attribuire tanta importanza a una piccola cosa: ho l'impressione, dunque, che i nostri gesti, i nostri pensieri, siano mossi dalla luce. Che il vero stimolo, lo stimolo primario dei nostri sensi e del nostro intelletto sia il raggio luminoso. E che tutte le decisioni della nostra giornata, direttamente o indirettamente, vengano suggerite da una specie di Semaforo Universale. Noi non ci siamo mai chiesti: qual'è la forza che ci comanda, che ci guida, che ci tiene in piedi, che ci fa vivere? La risposta che si poteva dare fino a ieri era semplice, ma poco attendibile: la forza di attrazione e di repulsione, la legge di gravità. Certo oggi siamo andati più avanti di Samuele e di Giosuè, di Newton e di Galilei. Ma non mi pare entrata nella coscienza di tutti questa verità: la nostra vita è sorretta da un filo di luce. La nostra esistenza subisce l'alea delle perturbazioni cosmiche. Siamo guidati da una fiamma, da un rogo. Ci muoviamo verso una zona dell'Universo che sta per bruciare, per estinguersi. Vivere è una perenne catalessi, regolata dalla sovrapposizione di misteriose periodicità. Dovrebbe essere chiaro che noi viviamo fintanto che i nostri tessuti si dimostrino capaci di nutrirsi di luce ». Ma quale Luce?

INTERLINGUA

Un brano dell'*Asino d'oro* di Apuleio tradotto in Interlingua: « *Postquam mi effectos esseva deponite in mi camera, io mi va al banios, io prima va al Foro Cuppedinis pro emer alcun comestibiles. Ibi io vide exponite pisces splendide. Habente demandate lor precio, io lo rejecta proque illo amonta a vintiquinque drachmas... Como io va via, Pythias, mi condiscipulo in Athenas, crucia mi camino. Post alicun tempore ille me recognosce e hasta verso me amicalmente. Ille me imbracia e me basia affablemente...* ».

UNA COMMEDIA DI MALAPARTE

La Compagnia di Guido Salvini aveva annunciato che nella stagione teatrale 1951-52 avrebbe dato al Valle di Roma la nuova commedia « Anche le donne hanno perso la guerra » di Curzio Malaparte, senonchè la rappresentazione non ha avuto più luogo.

Ora viene annunciato che la commedia sarà data prossimamente, in prima mondiale, al Teatro di Stato di Dusseldorf e poi sarà replicata a Parigi.

Malaparte ha firmato recentemente in Germania tre contratti per due nuove commedie e per un libro.

CONVEGNO DI ARTISTI

Nel prossimo mese di settembre si terrà a Venezia il primo Convegno Internazionale degli Artisti organizzato dall'UNESCO al fine di « studiare le condizioni pratiche necessarie a garantire la libertà dell'artista ». Al convegno, che riguarderà tutte le branche dell'arte saranno relatori: Arthur Honegger (musica), Taha Hussein Pacha (letteratura), Marc Connelly (teatro), Alessandro Blasetti (cinema), George Rouault e Jacques Villon (pittura), Henry Moore (scultura) e Lucio Costa (architettura). Giuseppe Ungaretti discuterà il problema nelle linee generali.

Nel Padiglione ai Giardini della XXVI Biennale di Venezia verrà allestita una mostra del vetro muranese divisa in tre sezioni: una retrospettiva dell'antica arte vetraria di Murano, una di vetri prodotti da ogni singola fornace dal 1900 al 1950 ed una di vetri di produzione inedita e moderna.

CARTELLONE

L'E.P.T. di Genova ha indetto tra i cartellonisti italiani un concorso per la creazione di un manifesto che esprima l'importanza di Genova quale città di interesse turistico. Al bozzetto prescelto verrà assegnato il premio di 150.000 lire.

E' pure bandito un concorso per un « depliant » a quattro battenti, formato internazionale, che illustri Genova. Il vincitore verrà premiato con 50.000 lire. (*Poche, nel primo e nel secondo caso* N.d.R.).

LA PEINTURE NUCLEAIRE

Les Nucléaires veulent abattre tous les « ismes » d'une peinture qui tombe invariablement dans l'académisme, quelle que soit sa genèse.

Ils veulent et ils peuvent réinventer la peinture.

Les formes se désintègrent: les nouvelles formes de l'homme sont celles de l'univers atomique, les forces sont les charges électroniques.

La beauté idéale n'appartient plus à une caste de héros stupides, ni au robot. Mais elle coïncide avec la représentation de l'homme nucléaire et de son espace.

Nos consciences chargées d'explosifs imprévus préludent à *un fait*.

Le nucléaire vit dans cette situation, que seuls les hommes aux yeux éteints ne peuvent pas saisir.

La vérité ne vous appartient: elle est dans *l'atome*.

La peinture nucléaire documente la recherche de cette vérité.

(Bruxelles, le 1er février 1952) (*Chi vivrà, vedrà!*)

MAGGIO FIORENTINO

Al XV Maggio Musicale, che si sta svolgendo a Firenze e si concluderà il 29 giugno p. v., si alterneranno come direttori di orchestra i maestri Carlo Maria Giulini, Vittorio Gui, Gabriele Santini, Tullio Serafin, Emidio Tieri, per le opere, Dimitri Mitropoulos, Artur Rodzinski, Leopold Stokowski, Antonino Votto, per i concerti e Léon Barzin, per i balletti.

TEATRO DI MUSICA

Piccolo teatro della musica. — In un'aula del Teatro Comunale di Firenze, dove si sta svolgendo il XV Maggio Musicale Fiorentino, è sorto un « Piccolo Teatro della Musica » dove verranno in seguito rappresentate opere del Seicento e Settecento, in prevalenza, ed anche moderne.

Lo spettacolo di inaugurazione, nel quadro della manifestazione fiorentina, sarà dato ad un'opera nuova di Mario Castelnuovo-Tedesco (un fiorentino emigrato in America), dal titolo « Aucassin et Nicolette », per la regia di Vito Pandolfi.

ILLUMINAZIONE DEI MONUMENTI

Il Ministero della Pubblica Istruzione, attraverso la sua Direzione Antichità e Belle Arti — sta conducendo un'inchiesta tra i Soprintendenti ai Musei e Gallerie per conoscere, ciascuno nell'ambito della propria competenza, quali siano stati i metodi adottati per la illuminazione artificiale degli istituti del genere dipendenti e di quelli di pertinenza dei Comuni, Provincie ed Autorità ecclesiastiche. In particolare viene richiesto quali sono i risultati estetici della illuminazione prescelta e quali, ai fini della visibilità degli oggetti esposti, specie nei dipinti, sono gli eventuali inconvenienti riscontrati.

IL DRAMMA ANTICO

L'Istituto Nazionale del Dramma Antico presenterà quest'anno, nel Teatro Greco di Siracusa, *Edipo a Colono* di Sofocle e *Le Troiane* di Euripide, entrambe nella versione di Ettore Romagnoli. La direzione e la regia degli spettacoli è stata affidata a Guido Salvini, che si varrà della collaborazione dei principali attori del Teatro Nazionale. Cinque rappresentazioni di *Edipo* e cinque de *Le Troiane* si alterneranno fra il 29 maggio e l'11 giugno. Altri spettacoli sono intanto annunziati nel quadro della prossima Estate Teatrale Italiana. Fra questi, si dà per certa la rappresentazione, a Taormina, del dramma di Stefano Landi *L'Innocenza di Coriolano*, che fu rappresentato per la prima volta a Roma, Teatro delle Arti, nel 1939. A Genova si annunzia una rappresentazione all'aperto dell'alferiano *Saul*. A Caserta, come fu già annunziato, si rappresenterà all'aperto *Didone abbandonata* del Metastasio, e a Pescara, probabilmente, la dannunziana *Francesca da Rimini*. Altri spettacoli sono previsti per Capri, Firenze, Napoli, Nervi, San Miniato.

FAENZA E PORTLAND

Mr. Thomas C. Colt Jr., Direttore del Museo d'Arte di Portland, nell'Oregon, la città che fece giungere nel 1949 a Faenza cospicui doni di materiale sanitario e bibliografico, ha espresso al Direttore del Museo di Faenza, a nome dei suoi concittadini il più vivo gradimento pel dono di un piatto in maiolica con lo stemma faentino espressamente fatto eseguire con dedica a Portland nella officina didattica dell'Istituto d'Arte di Faenza e presentato, quale pegno di gratitudine, dall'agente consolare italiano dott. Nello Spada, faentino, che già ottenne i sunaccennati soccorsi per la ricostruzione.

Questo pegno, così altamente significativo, scrive fra l'altro Mr. Colt, mentre attesta la nobile perizia degli artefici faentini, è anche prova che l'aiuto è stato a suo tempo ricevuto da gente non solo di abile bravura artistica, ma di ben caldo cuore, e il Museo americano di Portland umilmente lo riceve e lo conserverà.

E IL CATALOGO UNICO ?

Continuazione della 1a pag.

nazionale utilizzabile? E' credibile che una parte dei cento milioni assegnati annualmente dalla legge al Centro per il C. U. avrebbe un'ottima destinazione se fosse impiegata in tal modo.

L'ansia che verso questa grande impresa alberga nel cuore della maggioranza dei bibliotecari italiani e di molti esponenti della cultura nazionale, è causata soprattutto dagli interrogativi che pone la sua realizzazione e dal totale silenzio che la circonda; e si fa vie più acuta.

Speriamo vivamente che da qualche prossimo chiaro segno essa abbia ad essere totalmente dileguata.

Giovanni Cecchini

ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI

Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI « **IDEA** »
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA, — Via del Corso, 18 — Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO IV - N. 23 - ROMA, 8 GIUGNO 1952

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefono 61372 - 63906

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

ABUSO DELLA LIBERTÀ
NELL'INSEGNAMENTO ARTISTICO

E' oggi troppo chiaramente evidente che un'interpretazione senza limiti nè remore del concetto astratto di libertà umana ha prodotto gli assurdi estremismi dell'individualismo esasperato e dell'anarchia, con quelle perniciose conseguenze osservabili da cent'anni a questa parte, in impressionante crescendo, sia nella vita del pensiero, nella prassi dell'arte, sia nei rapporti sociali, economici, internazionali.

E' un progressivo differenziarsi, frazionarsi di ogni idea, di ogni convincimento, di ogni valutazione tra uomo e uomo, un continuo, reciproco contraddirsi e demolirsi, cosicchè si stenta a trovare due intelligenze all'unisono tra loro, si stenta a trovare l'uomo che sia sempre in accordo almeno con se stesso. Se accordo esiste, è l'accordo nel sovvertire i dati tradizionali e nel contrastarsi vicendevolmente.

Ma tutto questo non ci sorprende più in coloro che per conformazione costituzionale, per deficiente approfondimento, per partito preso o per mestiere si servono ogni giorno della superesaltazione delle libertà per fomentare nella coscienza collettiva lo scardinamento totale dei fondamentali, autentici valori spirituali, delle specifiche situazioni attuali; ci sorprende assai più, viceversa, sentir ripetere siffatte superesaltazioni proprio da uomini che dichiarano pubblicamente di professare idee cattoliche.. o filocattoliche, in una specie di ossessionata frenesia bacchica. E osserviamo allora che tali eccessi verbali, applicati talvolta anche nella pratica quotidiana della vita individuale o collettiva, provocano violente reazioni da parte di altri uomini, di altri gruppi, accrescendo così il disordine nevrotico, l'incomprensione reciproca, il caos.

E ci sembra gravissimo l'errore di questi « cattolici » o « filocattolici », in quanto è troppo noto che la Chiesa cattolica, in ogni momento della sua storia, in tante sue contrastanti vicissitudini, ha sempre curato di contemperare l'applicazione del principio della libertà umana nel singolo col principio della superiore autorità, il principio dei diritti e dei doveri individuali col principio dei diritti e dei doveri collettivo-sociali, evitando intelligentemente di cadere o in un eccesso dell'uno o dell'altro. Ha con ciò dimostrato e dimostra di procedere nel filone aureo della saggezza antica, divina ed umana, nel filone aureo della tradizione romana. Tale intimo senso di equilibrio è caratteristico e specifico delle genti di civiltà mediterranea, dall'età preellenica, all'ellenica, alla romana, e costituisce uno degli elementi differenziali da certe caratteristiche e instintive tendenze di altri popoli apparsi alla ribalta della storia o in epoche più tarde o in regioni e sotto climi differenti.

Ed è anche per noi latini e italiani importante rilevare che l'intimo senso d'equilibrio ha trovato nel popolo ellenico la sua alta e fulgida estrinsecazione nelle manifestazioni di ciascuna arte e nelle speculazioni del pensiero filosofico, mentre presso il popolo romano tale estrinsecazione ha trovato nell'impostazione e nella pratica del giure.

Sono verità acquisite tutte queste e notorie per dover essere qui più ampiamente illustrate; noi le menzioniamo in quanto giovano al nostro assunto.

Procediamo ora ad un'indagine più particolare e circostanziata.

Il fenomeno della creazione artistica e della realizzazione di vere opere d'arte ha la sua base nella possibilità da parte dell'artefice di ordinare preliminarmente entro se stesso, in una sintesi omogenea ed organica, anche gl'impulsi fantastici ed emotivi più incandescenti, disordinati ed eterogenei.

Se la citazione d'un grande artista e d'un grande intelletto del passato può valere oggi — e noi crediamo che valga —, ricorderemo che Friedrich Schiller, affrontando il nostro medesimo problema, affermò decisamente la necessità dell'educazione estetica nell'uomo proprio per forgiargli un'anima bella, armonicamente articolata e potenziata nelle sue varie facoltà, poichè appunto la bellezza e l'arte sono sinonimi di euritmia, ordine intimamente ed esteriormente realizzato.

Ove l'artista a questo non giunga, il suo prodotto risulterà squilibrato, frammentario, contraddittorio, mancherà di stile, mancherà cioè della succennata, perfetta rispondenza tra ordine interiore (non importa se attuato in consapevolezza intellettuale, oppure intuitivo, subconscio) e forma esteriore. Inevitabilmente il suo prodotto sarà artisticamente fallito, non avrà fascino per attirare e conquistare a sè l'anima, la sensibilità umana collettiva; potrà al più interessare il critico specialista, lo studioso di psicologia o di psicanalisi.

Verte proprio qui uno dei poli del dramma doloroso di moltissimi artisti del nostro tempo, una delle primissime cause della mancanza di coralità, della contorta impotenza della loro produzione. Nè riescono ad evadere dal dramma, a risolvere il problema quegli artisti, che cedendo alle suggestioni di certe estetiche di moda indirizzano il proprio esprimere soltanto su dati ed elementi fenomenologici, su fuggevoli impressioni slegate tra loro, evitando tutto ciò che implica forma organicamente ed armonicamente costruita, evitando tutto ciò che implica universalità immanente di valori.

Poichè anche l'impressione più particolare e fuggevole, per sollevarsi a livello e a significato d'arte, deve risultare anch'essa, per chi vede o ascolta, organica sintesi, perfetta rispondenza.

E ancora: l'ambiente intellettuale e sociale di oggi, per il suo stesso esasperato disordine, per la sua tensione permanente, per la sua stessa contraddittoria frammentarietà individualistica, rappresenta un ostacolo spesso insormontabile ad un esteriore ordinamento del cosmo interiore dell'artista. L'artista (quando è costituzionalmente tale, e non è un frigido calcolatore o affarista vacuo venditore di fumo), per la delicatezza della sua sensibilità emotiva e fantastica, ne soffre terribilmente, e se poi si studia « d'esprimere il suo tempo » (come oggi s'usa dire), anzichè sforzarsi di trascenderlo, ne resta letteralmente sommerso. Anche gli effimeri, ostentati successi che può ottenere si riducono in brevissimo giro d'anni a cenere.

In tale intricato ginepraio può sussistere per l'arte una via di salvezza? Quale può essere?

Noi siamo pervenuti alla ferma convinzione che soltanto se si ottiene di poggiare i primari valori su effettivi fondamenti umani, per quanto è possibile solidi e permanenti, si riuscirà a creare nei giovani artisti più sani e dotati le premesse necessarie, gl'indispensabili punti di partenza per un efficace e valido lavoro creativo.

Il problema quindi si delinea per noi, quale problema anzitutto educativo e formativo.

Proprio su tali basi esso è stato posto, sviluppato e concretato da quegli esperti che dal Ministero per la Pubblica Istruzione hanno ricevuto l'incarico di attendere alla riforma dei programmi in questo delicatissimo ramo dell'insegnamento.

Superare il frigido mestierantismo, l'agnosticismo spirituale, le cervellotiche bislaccherie individualistiche di certi docenti per ritornare a fondarsi sopra i dati psicologici (non psicopatici!) immutabili della sensibilità, dell'istintiva reattività umana di tutti i tempi e di tutti i luoghi, dati psicologici che si osservano rispettati nelle più alte produzioni dell'intero decorso storico di ogni arte. Metodo psicologico-storico dunque condotto con ordinatissima gradualità.

In quest'ambito largo, ma regolato, ogni singolo maestro troverà margini sufficienti per caratterizzare i particolari orientamenti della propria scuola, per le proprie preferenze stilistico-tecniche.

In questa formula, affidata all'intelligente e adeguata applicazione di insegnanti responsabili, pedagogicamente e culturalmente preparati, non pazzi nè esaltati, tutti gli esperti si son trovati miracolosamente d'accordo. E' stata una grande vittoria, la bella, sana premessa per un totale rinnovamento. Ma ecco che il cronico morbo individualistico riaffiora e tenta insidiare la compatta solidarietà raggiunta; la constatazione è tanto più sgradevole, in quanto si riferisce a recenti scritti o discorsi di qualcuno che ha partecipato alle sedute di riforma e ne ha sottoscritto e protocollato i verbali. Si riprende a parlare di assoluta libertà nell'insegnamento artistico, di assoluta libertà nelle concezioni, nelle interpretazioni, nelle tendenze, di inevitabile esigenza di impostare *ex novo* ogni problema con l'eliminazione dei valori tradizionali, senza discriminazione tra durevoli e caduchi, ecc.

Allo stato delle cose, chi tutto questo scrive, o pubblicamente afferma, pecca certo di grave incoerenza e di poca serietà.

Concludendo, noi teniamo qui a ribadire chiaramente il concetto che ogni libertà nella vita, e quindi anche nell'arte, ha sempre dei limiti, e quando, contraddicendosi, si giunge a certe enunciazioni, si abusa, non si usa della libertà.

Da che mondo è mondo l'attività di ogni maestro, umile o celebre, si è sempre svolta nel gioco dialettico tra autorità e libertà. E così anche oggi e assai probabilmente domani.

Alberto Ghislanzoni

SOMMARIO

Letteratura

Storia

Arti

Musica-Teatro

ILLUSTRAZIONI

Giotto - Onorio III in aspetto di Bonifacio VIII. Particolare delle « Storie di S. Francesco » in Assisi.
L'affresco di S. Giovanni in Laterano prima del restauro attuale. Bonifacio VIII promulga il Giubileo del 1300. Sono risultate originali di Giotto le figure e gli stemmi dei Caetani. Completamente rifatta la parte alta (v. articolo di V. Mariani: « Giotto a Roma »).
I due quadri di G. Strachota sono stati esposti in una *personale* a « Il Camino ».

A LAVORO COMPIUTO

Nato come prefazione al III volume dell'*Italia Moderna*, questo scritto di Gioacchino Volpe non fu poi incluso nel libro. Con qualche giunta, la prefazione è divenuta un articolo, e l'Autore, presentandolo a *Idea*, certamente sapeva che il nostro rispetto per la sua figura di studioso, ci avrebbe fatto superare il dissenso su alcuni punti, pochi ma sostanziali. Così è stato. Vogliamo anzi aggiungere che consideriamo un privilegio questo, di poter pubblicare un *documento* che conferma e chiarisce il pensiero non soltanto di un eminente italiano, ma di tutta una generazione che, per atti e pensiero, s'è consegnata alla Storia.

Ogni scrittore, come ogni uomo di lavoro, a lavoro compiuto — un libro o una statua, una bella tela o un paio di scarpe — suole riguardarselo con occhio tra amoroso e diffidente, girarselo fra le mani o girargli attorno e assaporarselo, cercarne pregi e difetti, riandare col pensiero e la fantasia al cammino percorso, alla fatica fatta, ai giorni di grazia in cui egli si sentiva una cosa sola con la materia trattata e la penna correva e cantava veloce e allegra, e ai giorni svogliati, distaccati, sconfortati.

Così è capitato a me ricevendo le prime copie del terzo ed ultimo (proprio?) volume della mia *Italia Moderna*. Ho tirato fuori dallo scaffale anche gli altri due volumi, li ho ad uno ad uno e poi tutti insieme soppesati sul palmo della mano, ho fatto il conto delle pagine, ne ho riletto alcune qua e là, per vedere se, belle e stampate come erano, mi piacevano più o meno di quando le scrissi. Certo, un senso di distensione. *Finalmente, anche questa è fatta! Bene o male, ma fatta... Finalmente, non ci si pensa più* (vero, poi?). Ma anche una certa soddisfazione. Questo e quest'altro capitolo, su *L'Italia fuori d'Italia*, o su *La Società e la cultura italiana fra il XIX e XX secolo* o su *Irredenti e irredentismo* o su *La politica estera al principio del secolo*, mi paiono ben riusciti: c'è polpa e sugo, c'è buon impasto della materia, qualche novità di particolari o d'insieme. Guardandomi attorno, trovo che altre storie dell'Italia moderna hanno altri pregi che la mia è lungi dal possedere, ma trovo anche che essa ne possiede forse suoi propri che alle altre mancano, quanto ad organicità e a sforzo di obiettività, ad ampiezza di panorama o a contemperamento, fusione di, chiamamoli pur così, spirito e materia.

Ma, ahi, ahi! Non è tutto qui. Volto pagina. Mi domando: ma queste 650 fitte pagine del 3° volume, queste altre 500 del 2°, dedicate a meno di 15 anni di storia piuttosto modesta, non dovevano ancora bollire, eliminar sovrabbondanze, condensarsi e, insieme, farsi più agili e ariose? Così come è, il libro, e specialmente il volume ultimo, schiaccerà il lettore più volenteroso e paziente, desterà ilarità o senso di orrore nel lettore frettoloso o abituato al *settimanale* riccamente illustrato, spumeggiante delle più varie attualità dei cinque o sei o più continenti. Mi è parso poi di aver dato posto inadeguato a certi fatti ed eventi e personaggi che lo meritavano maggiore, e viceversa troppo posto a tali altri che lo meritavano minore: quasi che io sia stato sopraffatto dai ricordi e interessi di quel principio di secolo, che fu poi il tempo della mia gioventù, e dal rumore che quegli eventi e fatti e personaggi fecero allora attorno a me. Trovo non piccole lacune bibliografiche o non sufficiente utilizzazione di libri della recente letteratura storiografica, anche se ho sfruttato largamente giornali e riviste del tempo: raccolte cioè le voci vive e immediate di quegli anni, il giudizio e sentimento degli spettatori e attori, che, se non sono ancora la Storia, ne sono tuttavia elemento essenziale, perchè la coscienza che i contemporanei hanno dei fatti a cui assistono e partecipano è anche essa storia (ed a volte più storia di quella che fanno al loro tavolino tanti presuntuosi storici che, a fatti avvenuti, si atteggiano a maestri dei morti e li sopraffanno con i loro risentimenti faziosi).

Do qualche esempio, ma altri difetti e peccati il lettore potrà trovare e troverà: peccati veniali (non un indice di luoghi e nomi propri, in tanto *mare magnum*), peccati più difficili a perdonarsi, peccati addirittura mortali. Potrà trovare, per esempio, che l'A. di questo volume e forse di tutta l'opera indulge qualche volta, *horresco referens!*, a sentimenti che oggi facilmente si chiamano e, di fronte ai nuovi e più grandi valori della vita internazionale, si condannano come « nazionalistici ». Che, anche senza lasciarsi prender la mano da criteri di valutazione affatto estrinseci alla materia storica, questo libro male nasconda una intima commozione dell'autore, una sua sentimentale partecipazione agli eventi tristi e lieti che narra, persino qualche giudizio forse non freddamente imparziale, quando sono in giuoco il suo paese ed altri paesi, dimenticando che la storia non conosce ragioni e torti ma forze e non forze.

Ma v'è di peggio. Leggendo o scorrendo le molte pagine date a fatti della vita economica e sociale, industria, agricoltura, emigrazione ecc., il lettore potrà trovare che il volume e l'opera tutta sanno ancora troppo di storia economico-giuridica e ancora troppo poco di storia etico-politica, come poco, anzi nulla, par che ne sapessero i miei studi medievali, secondo un giudizio di 30 anni addietro, da tanti poi ripetutissimo ma contestato da altri e contestabile. Sì, dirà anche il lettore, questa Italia moderna si muove, cammina, fatica, ma non sente, non pensa, o almeno non abbastanza; poco lascia scorgere gli intimi e veri e razionali impulsi del suo muoversi, camminare, faticare. Peggio, peggio: potrà constatare e condannare anche qui la notoria mia mancanza di « sentimento etico » e, perchè no, la mia deplorevole abitudine al lavoro mercenario che recentemente ha denunciato un autorevole e sereno storiografo, nonchè intrepido (dopo il 1943) settatore di libertà...

Continua a pag. 6.

Gioacchino Volpe

SIMULACRI E REALTÀ

IL NITRITO DEL BENE

Sentiamo un nitrito, ci voltiamo, guardiamo intorno. Che cosa cerchiamo? Un cavallo. Ed anche a non trovarlo, conchiudiamo che vicino a noi dev'essere passato un cavallo. Di questa opinione non è Sesto Empirico, il quale discorrendo del bene, del male e delle cose indifferenti, tra l'altro dice: « Come un uomo che non ha alcuna idea del cavallo, non sa che cosa sia il nitrire, e non può dal nitrito farsi un concetto del cavallo, così anche una persona che non sappia che cos'è il bene, non può sapere quel che al bene appartiene, nè perciò può conoscerlo ».

La frusta scettica del dott. Sesto (i medici erano chiamati « empirici », per cui Sesto Empirico oggi sarebbe il dottor Sesto), si schiocca questa volta sugli stoici, che « dicono che il bene è l'utile o ciò che non differisce dall'utile, intendendo per utile la virtù e l'azione onesta ».

L'utile dunque sarebbe il nitrito del bene. E non si può negare che una particola di vero, l'esempio sestiano ce la sveli. Il bene deve nitrire per darci l'utile. Se le cose stanno così, gli uomini sono la bontà personificata. Si vedono correr dietro all'utile come forsennati. E' il bene che nitrisce.

Ma come si spiega che i veri affari sono sempre protetti dal silenzio? E si vorrà forse negare che i buoni affari non siano il fiore stesso dell'utile? Forse che il bene, quando li conchiude, diventa muto? E quel nitrire allora di cui parla il dott. Sesto?

Forse il bene agli imbecilli regala il nitrito e ai furbi consegna il cavallo.

TRIPPE AL SOLE

« Quell'anno la nostra pazienza non resiste più. I nostri piani a Pasqua erano maturi, ma le lunghe sere di estate ci permisero di apportarci gli ultimi ritocchi. La nostra spedizione si mosse alle due del pomeriggio. Citerò Ottavio, detto Occhiobello, perchè strabico, magrolino, claudicante; era però abilissimo a mordere e possedeva inoltre una fionda. Abele, fratello di Ottavio, chiamato Rebel o il Gemello, pronto di mano e per di più ventriloquo. Carlo, detto Napoleone, perchè suo zio si era sposato in Corsica ». Altri meno famosi come Luigi Desfontaines, Monello, Poupin, soprannominato ora Testone ora Testa vuota.

Una pattuglia epica che andava ad aggredirne un'altra, colpevole di cose orribili. Non erano forse il loro campanile e il loro mulino roba miserabile? Le loro vacche non si vergognavano di tanta magrezza? E i loro carri non scricchiolavano sotto il carico?

Le provocazioni crebbero e con esse un santo furore. Col pugno teso quelli che vantavano un metro di campanile di più, con il pugno teso verso l'altra riva, gridavano: « Un giorno o l'altro daremo la sveglia a quelle ranocchie! » E dalla riva delle vacche magre, proposti di « trippe al sole », punteggiati da sputi corali.

Dell'esito della zuffa non sappiamo, anche perchè l'Arland, o per dimenticanza o per proposito, non fa cenno. Certo, per più alti motivi, in questi giorni abbiamo sentito sibilare minacce di trippe al sole e all'ombra, almeno in figura. Tuttavia forse per suggestione dell'Arland, molti Occhibelli ci sono sembrati strabici, altri irresistibili oratori traevano scatto verbale dal ventre, erano cioè ventriloqui, e altri ancora erano stati chiamati a parlare per riguardo ai loro denti mordaci.

Quanto ai discorsi, il metro di campanile e le vacche magre spesso costituivano l'unico loro nerbo davvero solido e convincente.

MERCATO D'AUTOGRAFI

Con 5.500 franchi (50 franchi svizzeri) potete acquistare una lettera di Napoleone a suo cognato.

Un biglietto di Nelson, rarissimo, non pagatelo più di 11 mila franchi. Per una lettera di Clemenceau, che fa parte del dossier Dreyfus, 7000 franchi sono più che sufficienti. Non crediate, però di potercela cavare con queste modiche somme, se desiderate lettere di pittori, di poeti, di musicisti.

Una lettera di Gauguin, vale 38 mila franchi; una di Daumier ne vale 19.500, e una di Cézanne, 80 mila.

Wagner, per ora, è il più caro: 100 mila franchi!

Raffrontando questi prezzi, si vede subito che i grandi della politica, « i pastori dei popoli », se hanno qualche fornito capitolo nelle pagine del manuale di storia, al mercato della memoria valgono poco.

E per converso gli artisti, spesso ignorati, quasi sempre maltrattati dagli uomini, o, quando questi eran distratti, dalla sorte, se han tracciato su un brincello di carta uno sfogo, una confidenza, un tratto di umore per un impiccio, vedono, con occhi non più mortali, la venerazione farsi compunta e sborsante, per le loro grafiche reliquie.

E perciò, se avete fondata o infondata speranza, di interessare i posteri, non scrivete a macchina le vostre missive: e conservate ogni più inutile biglietto che viene a toccare le vostre mani, se il dubbio che esso un giorno potrà essere ricercato, valutato e venduto, vi coglie.

In fondo l'artista è destinato a muoversi fra due ali di imbecilli: la prima formata dagli uomini del suo tempo, lo vede passare e non gli bada; l'altra quella che lo sa trapassato, è infelice perchè non ignora come venire in possesso delle unghie superflue e dei peli delle orecchie.

Varius

● Nella nuova serie, diretta da Federico Chabod, della « Collana storica » fondata da Adolfo Omodeo per la E.S.I. di Napoli, sono usciti i primi due volumi e un altro è in corso di stampa.

Così, dopo « Cattolicesimo e storicismo - Crisi del pensiero religioso moderno » di Giuseppe Martini, e « Gaetano Mosca: classe politica e liberalismo » di Mario Delle Piane, avremo « Concetto di Stato e Nazione nell'alto medio-evo » di Ernesto Sestan, una ricerca delle origini nazionali in Francia, Germania ed Italia.

ATTUALITÀ DI REDI

Ma l'avete, voi, letto il vostro Darwin? Io sì e lo trovo soprattutto illeggibile; sprovvisto di quel massimo dono che si chiama «farsi leggere»: dono che Iddio concesse, avaramente, a pochissimi.

Pigliate invece il nostro Redi; il nostro buon Redi del «Ditirambo»: Francesco Redi, gentiluomo aretino; arciconsolo della Crusca. Il seicentesco Redi del Ditirambo; famoso, codesto, sì, conosciuto oltre che dai maestri intelligenti anche dagli scolari ottimi.

In tutta la poesia non soltanto del Seicento, non soltanto del seicento italiano, ma, risalendo addietro, sino alla ditirambica greca, e magari giungendo ai primitivi cantori «a suon di tibia e di fistula» (per capanne in mezzo a recessi boschi) io non ho mai trovato un altro Redi.

Ma non è di questo che voglio parlare. Dirò del dottor Redi poeta, filosofo e medico oltre che arciconsolo della Crusca e fondatore dell'Accademia del Cimento; e non tanto l'«accademico» con la quanta conta la sua «Teoria degli umori del corpo umano»; e che dovrebbe tornare in onore. In sostanza, secondo il Redi, il corpo umano sarebbe pieno d'umori benigni e d'umori maligni. I benigni avrebbero origine dal modo stare di stare al mondo; innamorato modo; patetico (alla meridionale d'Italia); vita al sole ed in amore. I maletici influssi avrebbero, invece, provenienza dal contrario: dalla musoneria, cattiveria, invidia, farabutteria, assenza d'amoroso charme, ecc.; dal malgarbo, ecc.; dalla ipocrisia, ecc.; dalla cattiveria, in primo luogo. E, per ultima — ma l'avrei dovuta mettere per prima — dalla viltà dell'animo.

Io scherzo (ma non tanto) diffondendo in accessibili pillole quella che allora si chiamava semplicemente «la fisica del Redi»; un uomo giocondo in mezzo a studi gravissimi. Un «man» compitissimo; «gentleman»; che regalava fiaschi e boccioni di vino agli amici. «Certo vin rosso, che presentemente io bevo, pela l'orso». Riceveva, in cambio, a volte «panieri con ricotte di Montenero»; altre volte fichi freschi d'Amelia; ma, spesso, vermi cilindrici e vermi piani: essendo stato egli istesso a domandare tale strano cambio, perchè nella cella dove stava studiando intorno alla vita dei vermi, dei vermicciattoli, dei lombrici e d'ogni specie e qualità di vermi rotondi e vermi piani a striscie, erano tali soggetti quelli che gli occorrevano in grande quantità. «Rendo grazie — scriveva in una lettera al sig. dott. Giovanni Neri — a V.S. Eccell., de' vermi piani mandatimi. Io, però, li avevo veduti molti anni or sono, e ne avevo abbozzata la figura col mio solito gentilissimo modo di disegnare...»; «Quello che però io cercavo, e perciò ho dato a V.S. l'incomodo, è di trovare di quei lombrichi lunghi e rotondi, ma grossi in modo da poterne osservare le viscere... Nè ho mai osservato nè veduto, quegli altri vermi, che la S. V. chiama «bacherozzolo chionzo» a foggia di borsetta quando sta in se raccolto, e che si allunga, e si torce a mezzo cerchio... E se l'infastidisco, abbia pazienza, comandi me, che sono di V. S., il suo signore, ecc.» (16 maggio 1682).

Dallo studio dei vermi sortì fuori quel *Saggio sulla vita dei lombrichi* che poi il Darwin fece suo.

Un altro saggio, in forma di «Lettera a Lorenzo Magalotti», sortì fuori dalle osservazioni sopra la vita delle vipere.

Un altro ancora «intorno ai piccoli animali viventi che si trovano nelle viscere di altri animali viventi». Un altro ancora, sopra «la generazione degli insetti». Con tale ultimo saggio egli dimostrò che nessuna specie animale si riproduce dalla putrefazione di altra specie; e tali sue osservazioni appaiono tanto chiare quanto ingegnose anche oggi che si crede a quel che il Redi ebbe a scrivere sin nel remoto 1688.

A vero dire, il Redi costituisce un trattato per ogni sua «lettera di consulto medico». Leggete, ad esempio, quel consulto bellissimo, contro il mal francioso, che sciaguratamente aveva colpito una dama nobile: «Vorrei col proprio mio sangue potere servire questa signora... dico con tutto il cuore; ma non mi pare che l'estratto di guaico (leggi legno-santo) la possa guarire... Io, per me, se ho da dire da uomo da bene (e si noti la modestia dell'uomo grande, la delicatezza del poeta) «se ho da dire da uomo da bene il mio sentimento, l'ho per medicamento sospettoso, e pericoloso per la Signora, se vorremo considerare il suo caldissimo temperamento, e se vorremo considerare quella crudele ostinata erosione (ahi!) alle gengive... Circa poi i mercuri, e gli altri simili medicamenti mercuriali, anche questi non parmi che in conto veruno convengano... non fosse altro per il motivo del crollare dei denti: — che essi mercuri generano —: che si ha egli dunque a fare?... Or perchè non proviamo noi quell'antivenereo di quel nostro amico?» (che poi era il Redi medesimo; anticipatore della cura degli arsenici e dei bismuti).

«Ora V. S. faccia una amorevole riflessione a quanto scrivo e ci riparleremo a bocca, e le fo devotissima riverenza».

Ho citato il brano che si riferisce alla cura del mal francioso; e riconosco che i medici di oggi ne possan sapere, dell'argomento, di più del Redi. Ma chi, più di Lui, ed in miglior modo di Lui ha, a me, saputo parlare di gotta o di renella? Udite la chiarezza del Redi: «La gotta produce, a lungo andare, i tofi, ed i calcinacci nelle articolazioni delle mani, dei gomiti, dei piedi, delle ginocchia». E la cagione? «non è, a mio credere, il sangue da per se stesso, non è il solo sugo dei nervi, e non sono i soli altri comuni umori: ma è un fluido salsuggginoso fisso, tartareo, il quale non dalle vene, ma bensì dalle arterie è deposto nei tendini, nei ligamenti, e nei periostei, o membrane, che vestono i capi degli ossi. «Questo fluido non è il solo che produce la gotta, ma la produce unitamente — soggiunge il Redi — ad «un altro fluido di diversa natura, il quale mescolandosi col primo fa sì (tale) mescolanza, che ne segue il rigonfiamento dei minimi componenti di questi fluidi, il calore, lo sconcertamento, e rivolgimento dei detti umori: e quindi nelle parti adiacenti, e vicine alla soluzione di continuo, il dolore e le punture per irritazione, e per il disordine degli spiriti abitatori delle fibre nervose e muscolari».

•

Invece andate a prendere uno dei moderni testi di medicina. Sembra che i molti d'oggidì, scrivendo, si preoccupino, anzi, di nascondere, sotto fitti veli di latino, la loro non vorrò dire scarsissima scienza, ma scarsissima facoltà divinatrice: che invece abbondava in Redi: e che il Redi accoppiava alla vissuta esperienza. Esperienza non limitata a quella del laboratorio, ma esperienza «d'ogni cosa maestra», e soprattutto esperienza di vita.

Volete finalmente sapere a che nettezza di stile letterario giungesse il suo?

Leggete il seguente; non è di più d'una storiella. Ma è raccontata così bene! E' una storiella che vale il Boccaccio, vale l'Aretino. Il soggetto di essa è un ciurmatore. Narra, di costui: «Non sono ancora molti anni passati, che, venuto di là dai monti, abitava, e forse ancora abita in Firenze, un onorato uomo, valente molto nel suo mestiere di fabbricatore di orologi. Costui favellando, un giorno, col Serenissimo Granduca si lasciò scappare di bocca di conoscere, nel suo paese, molti uomini, i quali per virtù di parole, e di erbe, e di pietre avevano la lor propria pelle temperata a botta di pistola e d'archibugio: e ciò narrava non come cosa udita dire, ma come da infinite prove e riprove fatta manifestissima agli occhi suoi.

«Sogghignarono alcuni dei circostanti a così vana proposta, e guardando l'un verso l'altro, cominciarono fra se medesimi a ridere della dolcezza di quel buon uomo, che dava fede a queste semplicità ed a questi sogni d'infermi, e fole di romanzi». E, s'accorse, l'orologiaio, che non solo nessuno prestava fede a quanto aveva detto «ma che più tacitamente ne veniva beffato, onde reputandoselo a scorno grandissimo, borbottando o brontolando un non so cosa fra i denti, con un certo natural suo piglio — rimarranno — disse — in breve gli schernitori scherniti». Nè passò molto tempo che «fece venire a sue spese, in Italia, uno che si vantava d'essere fatato ed impenetrabile, o (come volgarmente dicesi) si gloriava d'esser inaurito e ghiacciato, e che senza timore si sarebbe posto per bersaglio a qualsiasi più brava e più orribil salva di moschettate, e tanto instantemente domandò che ne fosse fatta la prova, e con tanta importunità e perseveranza, che alla fin fine, fu esaudito; ed egli nulla curando il pericolo, con fronte sicura e dispettosa offerse il petto ignudo a Carlo Costa, aiutante di camera del Serenissimo Granduca, ed altieramente lo sollecitava che sparasse, alla dirittura di quello, una pistola, che teneva in mano, e già stava, il Costa per compiacergli, quando la generosa pietà di S. A. Serenissima non volle che si pigliasse la mira alla volta del petto, ma bensì per fargli il minor male che fosse possibile, la drizzasse verso la parte più carnosa delle natiche; le quali dalla botta della pistola furono ambedue per traverso passate. Laonde quel valente ciurmatore, senza pur dire «addio!» col danno e con la vergogna scampando fra i piedi della brigata, se ne andò tutto imbrodolato di sangue a farsi medicare»; ma, dal suo Capitano fatto fermare, e con parole aspre minacciato di aspro castigo, se non palesava apertamente la truffa, per confessione di lui medesimo si intese che moltissimi altri egli aveva ingannati, e l'inganno consisteva nel modo di caricar la pistola, mettendo nel fondo della canna soltanto pochi grani di polvere e sopra la polvere la palla, sopra la palla tanta stoppa che fosse bastante a coprirla, poi mettere un'altra carica di polvere sopra la prima «sicchè quando dava fuoco, faceva, la pistola, un grandissimo botto e con piccolissimo danno».

Tale il divino Redi. E, secondo me, tanto le sue «Osservazioni sopra gli insetti» (e le vipere) quanto le sue «Lettere consultorie» andrebbero riprese in mano dalle nostre Università di lettere e di medicina; mentre pagherei un occhio per trovare, oggi, in Italia, un poeta che sapesse scrivere un altro «Ditirambo».

Luigi Bartolini

Giotto - Onorio III in aspetto di Bonifazio VIII Particolare dalle Storie di S. Francesco in Assisi

RENÉ GUY CADOU

Fu l'amico Jean Rousselot che per la prima volta ci rivelò il nome di René Guy Cadou, in una bella poesia che afferma, con novità di concetti e di accenti, l'immortalità del poeta, e della quale tentammo una traduzione pubblicata lo scorso gennaio dalla *Fiera Letteraria*.

Per attestare che «nessun poeta muore», Rousselot proietta dalla sua fantasia sullo schermo della mente la visione di alcuni poeti, colti in appropriati atteggiamenti della loro esistenza, che continua anche dopo la loro dipartita: ed ecco Milosz, Lorca, Jacob, Desnos, Rimbaud e Verlaine, Apollinaire, Saint-Paul Roux, Cadou...: tutti trapassati, eppure tutti eternamente vivi.

«*Cadou s'è addormentato nella sua casa-scuola*», scrive in quella poesia Rousselot. Già, perchè Cadou, nato a Sainte-Reine-de-Bretagne nel 1920 e spentosi a Nantes per un morbo inesorabile la notte dal 20 al 21 marzo del 1951, era un modesto maestro di villaggio, che di giorno impartiva l'insegnamento ai ragazzi e la sera componeva immagini sonore.

I suoi maestri erano stati Apollinaire, Reverdy, Cendrars, Supervielle, Jammes: e forse da quest'ultimo, meglio che dagli altri, aveva tratto i *valori* (nel significato proprio della filosofia pratica) della sua poesia, che si riassumono in una sola parola: Amore. Amore per la Divinità, per l'Umanità, per la natura. Nella solitudine di cui si riteneva pago, lontano dal grande centro letterario francese ove, accanto a glorie autentiche decretate dal gusto, si formano anche effimere fame dovute alla moda, Cadou lavorava, a contatto diretto delle belle cose create, accanto ad una sposa incomparabile, visitato di tanto in tanto dagli amici più fidi e più cari, serbando intatta la Fede in Dio.

Cadou era un classico esempio dell'intelligenza francese, senza essere, con questo, un'*intellettuale*. Ma, sebbene non *intellettuale*, egli rifiutava per istinto la facile ispirazione, e indirizzava la propria attività lirica alla ricerca della verità degli esseri e dell'Essere.

Un felice equilibrio, oggi assai raro, tra le doti della mente e le doti del cuore caratterizza l'opera di Cadou. Il quale, oltre che autentico poeta, era un edificante esempio di uomo morale, compassionevole verso il dolore, tutto bontà e tenerezza, anima attraversata da un'alta tensione, quasi presaga di immatura fine. Era, si potrebbe dire, un Jammes che aveva subito le esperienze della modernissima scuola francese, con le sue arditezze sintattiche, le sue audaci analogie, le sue concentrazioni concettuali, ma serbando, pur nella sofferta elaborazione della forma, la solida base di un sano sentire.

La prima raccolta delle poesie di Cadou, *Brancardiers de l'aube*, apparve nel 1937. Seguirono, tra le altre, *Pleine poitrine*, *La vie rêvée*, *Poèmes choisis*, e, infine, *Les biens de ce monde*, pubblicati nel 1951, qualche giorno prima della morte dell'Autore. Egli scrisse anche, in prosa: *Testament d'Apollinaire* e *Guillaume Apollinaire, l'artilleur de Metz*; un romanzo: *La maison d'été*; e un quaderno di appunti: *Usage interne*, uscito postumo, a cura degli Amici.

L'editore Pierre Seghers ha recentemente pubblicato una nuova collana di liriche di René Guy Cadou: *Hélène ou le règne végétal* (Elena o la compagna dilettissima). Secondo Michel Manoll, la collana è «un resoconto della beltà patetica del mondo»; secondo Reverdy, «un pezzo del gioco miracolosamente tratto sulla scacchiera per reggere la parte della felicità».

Renato Mucci

IZZO E AUDEN

Il grande merito della recente antologia delle poesie di Auden, curata da Carlo Izzo (*Poesie di W. H. Auden*, Guanda, Parma 1952) è quello di acquisire alla coltura italiana il più significativo dei poeti anglosassoni posteliotiani, staccandolo dal movimento dei *thirties* e dalla letteratura sorta intorno ad esso e presentandolo nella sua forte personalità, di approfondirlo e illustrarlo degnamente, illuminandone e lumeggiandone l'opera in un linguaggio lucido e aderente, di caratterizzarlo infine in formule originali. E poichè Izzo, nella vivace introduzione e nelle sobrie note alla scelta, ci si mostra più che altrove *engagé* e imposta il suo discorso in un senso decisamente modernistico, non voglio rinunciare al piacere e all'onore di discutere alcuni suoi assunti, nè posso esimermene. Auden, come si sa, aderì al marxismo al tempo della guerra di Spagna, e alcuni anni or sono ha ripudiato le convinzioni del passato, dichiarandosi, sulle orme di Eliot, anglicano e monarchico. Stephen Spender, che peraltro aveva ripudiato anche lui il marxismo, si sconcertò alquanto per la conversione dell'amico, e ha rappresentato vivacemente nell'autobiografia il senso di sorpresa da cui fu colto, lui puritano ribelle che aveva lottato accanitamente contro le proprie inibizioni e conosceva Auden tanto più libero da esse, alla vista di un crocifisso sul caminetto dell'amico che «denotava il mutamento delle sue convinzioni» e a sentirlo «discutere del peccato come di una posizione intellettuale di cui ci si può convincere attraverso ai ragionamenti della Madre Chiesa». Non si meravigliò invece che Auden in America insegnasse anche professionalmente la poesia e ha scritto in proposito: «Credo che Auden abbia lasciato un segno sull'opera dei giovani poeti americani, e come maestro e attraverso l'influsso diretto dei suoi versi. La sua assenza dall'Inghilterra fu accompagnata da un declino d'impegno intellettuale e di ricerca tecnica da parte dei giovani poeti inglesi». Appunto alla «scuola di Auden» in America ha dedicato recentemente un bell'articolo un nostro giovane critico, Agostino Lombardo. La posizione di Izzo, almeno nei confronti del cristianesimo di Auden, è in sostanza analoga a quella di Spender; egli rimane perplesso della nuova presa di posizione del suo poeta («vada per il cristiano!» scrive, «ma perchè monarchico?» lui che, con un processo inverso a quello seguito da Eliot, s'è fatto da inglese americano. E, seppure con qualche riserva, lo qualifica di para-marxista in passato e di para-cristiano adesso. Ora, a mio avviso, si tratta nell'un caso e nell'altro di posizioni o di prese di posizioni culturali. Il poeta, è legittimo supporlo, potrebbe obiettare d'essere stato un tempo marxista (e non para-marxista) e d'essere ora cristiano (e non para-cristiano). Il futuro è nelle mani di Dio non nelle nostre e nessuno può prevederlo, nemmeno il poeta, anche se il suo interprete creda di scorgere, e su questo punto non gli si vuole fare obiezione, segni di una involuzione o di un ripiegamento e di un ritorno alle risorse di quella che egli chiama, usando una felice espressione di Cardarelli «la dote eccessiva», nelle più recenti composizioni del poeta, le cui opere più mature gli sembrano *The Commentary* e *In Time of War*, composte entrambe prima della conversione. C'è tuttavia da osservare che già gli ultimi versi del *Commentary*, con i quali il critico chiude la sua introduzione, adombrano la crisi spirituale dell'autore e già l'immagine della Giustizia vi si trasforma e trasfigura nell'immagine di Cristo, presentendovisi il passaggio del poeta da principii astratti ai principii positivi e concreti del cristianesimo: *The clear instructions of that Justice, in the shadow / Of whose uplifting, loving, and constraining power / All human reasons do rejoice and operate*. Quanto alla serietà e all'impegno del presente atteggiamento di Auden, mi sembra assai significativo che egli abbia premesso al suo oratorio *For the Time Being*, dedicato alla memoria della madre, la rigorosa sentenza paolina: *What shall we say then? Shall we continue in sin, that grace may abound? God forbid.* Nè gli si vorrà contestare d'avere espresso compiutamente la sua adesione traducendola in due versi superbi dello stesso oratorio: *Remembering the stable where for once in our lives / Everything became a You and nothing was an It* (il secondo verso è forse troppo liberamente tradotto da Izzo in «Ogni Aspetto divenne Persona e nulla era Cosa»). Sarebbe ingenuo asserire che non vi sia conflitto e contrasto nello Auden cristiano, ma è cosa da includersi nella dialettica vitale dell'arte e più generalmente della stessa natura umana. Sospetto di *escape* o di *escapism* da parte del critico? Gioverà qui ricordare le gravi parole che Eliot ebbe a scrivere in proposito al giovanissimo Spender e che questi cita nell'autobiografia «La gente ricorre comunemente a mezzi di evasione più agevoli, leggendo romanzi, andando al cinema, correndo a gran velocità la terra e l'aria, il che rende superflui anche i sogni». L'adesione o sottomissione a una legge e a un ordine trascendenti è intesa da Auden, non meno che da Eliot, come un attestato della loro maturità di uomini e di poeti, nè credo possa prescindersi da questo dato «individuale» considerandone l'opera. Nemmeno posso del tutto convenire con Izzo che la poesia è cosa «terrena» senza con ciò pregiudicare la mia passione per i simbolisti. Certamente non è «divina», l'estasi stessa del mistico come esperienza è umana e terrena, ma non per questo mi sento disposto a identificare la poesia col linguaggio terreno di cui si serve. Rimane in discussione la fedeltà di Auden al principio monarchico, che è in verità più discutibile e meno facilmente comprensibile. Ma professandosi *royalist* (il poeta presumibilmente usa la stessa parola già usata da Eliot) egli si appella, io credo, ai pari di Eliot, all'Europa medievale cristiana, si appella insomma, come Eliot, all'ombra del comune padre Dante, si dichiara, in sostanza, contrapponendosi ai «modernisti» «medievalista» (nel senso in cui i due termini furono usati da Chesterton nella sua brillante polemica con Shaw). E se Izzo ha ragione di scrivere che Eliot non può andare, come poeta, al di là della «mistica rosa» nella visione della quale si chiudono i *Quartets*, non gli si può perciò contestare il diritto di cercare nel teatro altri modi espressivi e altre allegorie, di manifestare in strutture diverse se stesso, le sue visioni di poeta e la sua concezione del mondo.

Ancora due parole sulla summenzionata «dote eccessiva», uno sfoggio di talento di cui Auden si sarebbe castigato in *The Commentary* e in *For the Time Being*, per tornare a compiacersene nell'opera sua più recente. Ora qui si vorrebbe osservare che tale dote (una esuberanza di risorse tecniche che già Hopkins denunciava in Tennyson e in altri poeti vittoriani, definendola «il parnassiano» senza allusione di sorta al *Parnasse* francese) non contrassegna per se stessa il poeta in esame, ma caratterizza molti scrittori moderni, anche tra i maggiori, e particolarmente tra gli anglosassoni. E' ben presente, per citare due soli esempi, in tutta l'opera di Virginia Woolf, e tutta l'opera di Joyce, il rappresentante più formidabile delle crisi della coscienza moderna, ne è una smisurata testimonianza. E, per insistere su un tasto che già s'è toccato, s'accompagna nell'un caso e nell'altro a perigliose e tragiche «evasioni».

Devo ora dire che prima d'accingermi e determinarmi ad accennare le mie obiezioni, ho a lungo esitato, meditando e rimeditando l'introduzione dell'interprete (la quale si giova anche dei suoi contatti personali ed epistolari con l'autore). E ritengo, che, almeno per quanto mi concerne, questo sia il suo pregio più notevole: di prestarsi e d'offrirsi, meditata essa stessa, alla meditazione del lettore. Nemmeno voglio astenermi dal discutere brevemente alcuni singoli punti della traduzione sui quali ho fermato gli occhi. Izzo è traduttore navigato e ferratissimo, calzante spesso ed efficace, con molte corde al suo violino, come egli scrive del suo poeta. E, anche qui forse per una dote eccessiva, qua e là troppo libero. Traduce: *Let the Irish vessel lie / Emptied of his poetry* (pag. 30) in «Stia all'ancora la nave d'Irlanda / Vuota della sua poesia». Tale interpretazione è possibile e forse l'interprete ha visto l'isola stessa in figura di nave, ma il poeta non ha inteso l'anfora o forse anche il nappo in *vessel*, con una simultanea allusione al corpo raffigurato come «il vaso» del sangue? «Con un'aratura di poesia» (pag. 33) è ardito e suona bene, per *With a farming of a verse*, ma si ara il terreno per farne un vigneto? *Dependent* (pag. 62) mi sembra abbia il significato di «intento, assorto» oltre a quello di «chino»; *And lived expensively and did without* (pag. 106) credo debba rendersi con un intransitivo «rinunciò» piuttosto che con «ne fece senza»; di *private* andrebbe forse precisato anche nella introduzione a pagina XVIII che in inglese ha più spesso che non in italiano il senso di «segreto»; il *rubbish* di pag. 44 ha forse piuttosto il significato di «scempiaggini» che di «immondizia»; che *golden ball* (pagina 186) voglia dire «astro d'oro» è possibilissimo, ma come esserne certi? «Assurdo» per *tall* (due volte in cui la parola non ha il senso di «alto») è alquanto ardito; *Pardons him for writing well* (pag. 30) va inteso «Perdona a lui per aver scritto bene» piuttosto che «Perdona a lui d'avere scritto bene»; prima di «rassegnano» (pag. 35) converrebbe forse, per la chiarezza, ripetere il riflessivo.

Accennerò infine ad alcuni «richiami» che m'appaiono stimolanti e abbastanza singolari, pur nella loro evidenza. A pag. 26 leggiamo *in the dead of winter* che echeggia *The very dead of winter* in *Journey of the Magi* di Eliot; *The provinces of his body revolted* (pag. 28) ci richiama, ovviamente, John Donne; *Who will endure / Heat of day and winter danger etc* (pag. 40) ci ricorda il soliloquio di Amleto; e leggendo *Young men late in the night / Toss on their beds* si pensa subito a *Tord sur leurs oreillers les bruns adolescents* di Baudelaire; *I'll love you till the ocean / is folded and hung up to dry* echeggia, prescindendo dalla sovrapposta estrosa imma-

Continua a pag. 5.

Augusto Guidi

GIOTTO A ROMA

L'idea che in occasione del primo grande giubileo promulgato da Bonifacio VIII dalla loggia della Basilica di San Giovanni in Laterano, si trovassero, misti a pellegrini venuti d'ogni paese e città, Dante e Giotto, ha affascinato gli scrittori e stimolato i critici ad approfondire le ricerche documentarie per trovare le tracce d'un fatto che non è senza importanza nella vita dei due grandi fiorentini.

Tutto conduce a credere che le cose andassero davvero così, non solo per ragioni documentarie assai probanti, ma per i riflessi di quel memorando periodo nella vita e nell'arte dei due massimi geni del nostro Trecento: fu allora, probabilmente, che in Dante si confermò la convinzione che Giotto era il maestro nuovo, di fronte a Cimabue e l'eco chiarissima di questa convinzione (maturata nell'animo di Dante, che di pittura s'intendeva, come sappiamo, anche tecnicamente) si ebbe nei versi celebri dell'XI canto del Purgatorio:

> *« Credette Cimabue nella pintura*
> *tener lo campo, e ora ha Giotto il [grido,*
> *sì che la fama di colui è scura ».*

Il che non vuol soltanto alludere alla fama che passa, nel tempo, e viene offuscata da un'altra gloria, ma che realmente, ai giorni del poeta il novatore era, appunto, Giotto; col quale, del resto, Dante ebbe affinità di gusto e di stile.

Sulla venuta di Giotto a Roma e sulle sue conseguenze, nella ricostruzione della personalità giottesca c'è oggi un punto fermo, conquistato per merito dell'ottimo lavoro compiuto dall'Istituto centrale del Restauro, di cui il Prof. Cesare Brandi ha dato la prima, documentatissima notizia in una solenne adunanza della Pontificia Accademia di Archeologia nel salone dei Cento giorni, in Palazzo della Cancelleria, il 29 maggio.

Abbiamo seguito con la maggiore attenzione la serie degli argomenti storici e critici trattati con toscana finezza ed acume dal Brandi e considerata la bella raccolta di prove fotografiche e stratigrafiche di eccezionale scrupolo proiettate sullo schermo tra la più viva attenzione d'un publico di esperti e di notissimi studiosi. Il risultato è quanto mai felice: il frammento d'affresco, sul pilastro della navata destra di San Giovanni in Laterano, già appartenente all'antico « Talamo » o loggia delle benedizioni, fatta costruire per il Giubileo di Bonifacio VIII, è opera certa di Giotto. La prova migliore può aversi vedendo sul luogo il frammento di pittura, che per quanto guasto dai cattivi rifacimenti (ora del tutto tolti) e dalla cattiva tecnica dei trasporti, oggi si pone come prezioso avanzo pittorico dell'arte giottesca nel momento in cui l'artista dipingeva o aveva già dipinto le « Storie di S. Francesco » nella chiesa superiore di Assisi.

E' troppo recente (di pochi giorni) la notizia del bel lavoro concluso con tanto successo per poterne trarre subito le importanti deduzioni critiche, ed è naturale attendere la pubblicazione che della scoperta farà Cesare Brandi, corredandola di preziose documentazioni tecniche e scientifiche; ma già fin d'ora ci piace essere tra i primi a parlarne, pur non potendo offrire ai nostri lettori la riproduzione dell'affresco, così com'è oggi, da pochi giorni scoperto all'ammirazione del pubblico.

Avremmo potuto, come abbiamo sbirciato attraverso le impalcature, così, facilmente e furtivamente trarre con una delle comode e minuscole macchine fotografiche, una riproduzione dell'opera, per nostro conto; ma siamo troppo rispettosi (e siamo rimasti in pochi, in verità) del giusto premio che spetta a chi lavora con tanto amore attorno alle opere d'arte, per tentare un « colpo » giornalistico « a sensazione ». Ci accontentiamo dunque di parlarne, riassumendo le impressioni dalla dotta e fondamentale comunicazione ascoltata, in quel salone dei Cento Giorni dalle cui pareti le allegre pitturiche del Vasari sembravano compiacinte del riconoscimento che l'oratore faceva di certe precisioni vasariane alle quali ancora una volta l'acuta critica moderna rendeva volentieri omaggio, come del resto avviene da qualche tempo a questa parte.

E parlare, sia pur brevemente, dei risultati a cui si è giunti per il frammento di San Giovanni in Laterano, può far particolarmente piacere a chi, come noi, fin dal 1937, in un volumetto su Giotto, auspicava il restauro dell'affresco, con le parole: « Ci si augura di vedere (e meglio sarebbe stato se fosse avvenuto per il centenario giottesco) che cosa sia di antico nel frammento dell'affresco del Laterano, del tutto ricoperto dal sovrabbondante restauro secentesco » (p. 24 n. 16). Per di più si opinava, allora, che « un poco prima o poco dopo aver dipinto l'affresco del Giubileo a Roma, Giotto creasse quell'altro capolavoro che si è rivelato dalla mostra di Firenze, il « Cristo di S. Maria Novella ». Supposizioni che, con l'esame dei rapporti strettissimi tra Arnolfo architetto e scultore e Giotto, ricevono oggi conferma dalla scrupolosa e intelligente fatica del Brandi.

Offerto dunque per l'anno Santo e non per il Centenario Giottesco del 1937, il lavoro di restauro ha pur dato ugualmente i suoi precisi risultati e la critica d'arte dovrà compiacersi di poter studiare finalmente l'opera giottesca con un documento sicuro in più, e proprio d'un periodo quanto mai delicato nella storia pittorica di Giotto.

Infatti se ne deduce che l'artista è venuto a Roma, forse anche prima d'aver terminato il ciclo degli affreschi di Assisi, chiamato da Bonifacio VIII per decorare, con solenni scene commemorative, la parete della Loggia delle benedizioni nell'anno del Giubileo, il 1300. Al centro doveva figurare, come si vede nella copia del codice Grimaldi all'Ambrosiana, la grandiosa scena della proclamazione del Giubileo, il cui frammento, oggi recuperato nella sua originale struttura pittorica, fu salvato dalla distruzione per un provvidenziale « errore » storico, credendosi cioè che rappresentasse la concessione di particolari benefici ai canonici lateranensi.

Lo stile di Giotto vi appare arcaico ma già monumentale e i riferimenti più probanti si hanno con il ciclo degli affreschi della vita di S. Francesco e, aggiungiamo noi, con alcune delle « Storie di Isacco » che, con altri critici, il Brandi non accetta come opera di Giotto, mentre sono attribuiti a lui dal Toesca.

Altro riferimento che da parte nostra ci sembra evidente e importante, è da farsi con il Crocifisso di Santa Maria Novella, soprattutto nelle figure di Maria e Giovanni.

Ma a questo punto la questione diventa intricata e delicatissima, perchè impegna le varie personalità di pittori che hanno lavorato ad Assisi e la distinzione, non ancora convincente, delle diverse maniere pittoriche.

Ammettendo, in ogni modo, (come è doveroso, ormai) che l'affresco del Laterano sia di Giotto, esso non può essere stato eseguito prima della proclamazione del Giubileo, perchè ne riproduce esattamente la scena ed anzi ne può essere considerato la illustrazione « storica », quando si torna a studiare gli affreschi di Assisi, resta da spiegare l'evidente e, direi, clamoroso influsso dell'« ambiente » romano sul grande pittore fiorentino. Non si tratta soltanto dello stile, ma, come già dicevamo nel 1937, del carattere delle architetture, della sovrabbondanza degli elementi tratti dai marmorari romani e da Arnolfo, della esperienza « diretta » che Giotto deve aver avuto, prima di dipingere le scene della vita di S. Francesco, delle chiese, dei campanili, dell'aspetto d'insieme di Roma in quegli anni.

Bisogna, dunque, immaginare ancora una volta, due permanenze di Giotto nella città Eterna: una anteriore agli affreschi assisiati, intorno al 1295, l'altra nel 1300, e nell'intervallo di queste, collocare gli affreschi con le storie di S. Francesco.

E non solo queste sono le questioni che oggi si pongono in modo perentorio a chi studi l'appassionante problema giottesco.

Ma lo stesso rinnovarsi di tali problemi è l'indice migliore dell'importanza dei risultati conseguiti dal restauro del frammento di Giotto al Laterano: testimonianza giunta in tempo per suscitare una ripresa di studi su Giotto, il maggiore pittore del Trecento.

Valerio Mariani

Giotto - L'affresco di S. Giovanni in Laterano prima del restauro attuale. Bonifacio VIII promulga il Giubileo del 1300

LA DANTE

● I dirigenti della « Dante » di Bordeaux, con a capo il prof. Renouard, hanno offerto un vino d'onore al sottosegretario alla Pubblica Istruzione, S. E. Carlo Vischia, il quale, visitando la sede del Comitato bordolese ha avuto parole di viva ammirazione per la sua appassionata e multiforme attività, e soprattutto per l'organizzazione della biblioteca e della sala cinematografica.

● Leonardo da Vinci è stato commemorato dal Comitato di Liverpool con una conferenza svolta dalla sig.na Ida Eaton A.T.D. sul tema « Il progresso artistico di Leonardo ».

● Lo scrittore Bonaventura Tecchi ha tenuto a Vienna una conferenza su « Scrittori italiani contemporanei ». L'oratore è stato presentato al folto pubblico intervenuto dallo scrittore austriaco Felix Braun.

● A Buenos Aires il giornalista italiano Folco Doro Altan, membro della « Expedicion Argentina al Hielo Continental », ha tenuto una conferenza sull'impresa della spedizione, illustrandola con un documentario e con diapositive dell'ing. Mario Bertone.

● La « Dante » di Coimbra ha organizzato la commemorazione di Leonardo da Vinci con una conferenza del sig. Giuseppe Galassi su « Leonardo, artista uno e trino ».

● Il prof. Francesco Politi ha tenuto a Francoforte una conferenza su « Formazione filosofica di Luigi Pirandello in rapporto alla cultura tedesca ».

● Nelle città di Berna, La Chaux de Fonds e l'Aia il dott. Arnaldo Bascone ha tenuto applaudite conferenze sull'arte italiana, illustrando, tra l'altro, varie opere del Tiziano e del Tintoretto. All'Aia il dott. Bascone ha pure tenuto la celebrazione leonardiana con una conferenza sulla universalità del genio di Leonardo.

● Un vasto ciclo di conferenze di argomento storico, artistico e letterario è stato attuato dal Comitato di Roma nel primo quadrimestre dell'anno in corso. Particolarmente affollate sono state le conferenze dei proff. Torquato C. Giannini, Alberto Maria Ghisalberti, Renzo U. Montini e Vittorio Buti. Il Comitato romano ha inoltre promosso letture settimanali per diffondere il culto di Dante.

● Vivo successo ha avuto a Trento il primo corso popolare istituito dal Comitato presso le scuole pubbliche di Villazzano. Il corso, che si è chiuso con una cerimonia alla quale intervenne il Provveditore agli Studi di Trento, è stato frequentato da giovani della categoria contadina e operaia, quattro dei quali provenienti dalle zone alluvionate del Polesine.

● Applaudite conferenze hanno tenuto a Cagliari il prof. Vittorio Furiani e il dottor Acrisio Bianchini i quali hanno parlato, rispettivamente su Trieste e su « Due civiltà attorno al Brennero ». Per il ciclo delle celebrazioni leonardiane sono state tenute le seguenti conferenze: prof. Carlo Maxia « Leonardo morfologo », dott. Alberto Lorrai « Leonardo e la fisica », prof. Raffaele Delogu « Leonardo nell'arte ».

● Ad Arpino, in occasione della chiusura del corso di lingua e letteratura francese, organizzato dal Comitato locale, il prof. P. De Montera ha parlato su « Vittorio Alfieri e Andrea Chénier ».

● Recentemente, la « Dante » fiorentina ha organizzato una mostra personale dello scultore Henry Mitchell e una mostra di pittrici francesi.

● Si è concluso ad Imperia il ciclo di letture dantesche organizzato dalla « Dante ». Detto ciclo fu tenuto da vari professori delle scuole cittadine ed era stato inaugurato dal prof. Carlo Gonan con una conferenza sul tema « Il problema del bene e del male in Dante ».

G. Strachota - Orto della periferia (olio) 1952

LA POESIA DEL VERO NELLA PITTURA

Quando di recente accolsi l'invito di intervenire all'inaugurazione della mostra personale del pittore Guido Limido, mi preparai a subire la solita delusione e a patire il solito disagio che, per lo più, oggigiorno soffre chiunque s'accosta all'arte con l'esigenza di capire e di godere. E però la diversa impressione fu tanto più viva, quanto più diffidente era stata l'attesa. Invero mentre mi aspettavo d'imbattermi nei soliti enigmi, fastidiosamente in dubbio fra l'inespressione e l'incomprensione, ebbi la gioia di ritrovare l'arte che introduce direttamente nel regno della bellezza, perchè ti fa vedere e trovare, senza costringerti a indovinare e cercare. L'arte di Guido Limido infatti si stacca dalla pseudo-arte moderna, perchè supera il pregiudizio dell'arte *solitaria*, che ha generato a sua volta la pretesa della espressione *arbitraria*.

Molta produzione moderna invero non si comprende, appunto perchè l'autore, chiuso nel pregiudizio dell'arte per se stessi, si estranea dagli altri e misura l'espressione sul proprio stato di raggiunto fervore estetico, cadendo nella illusione di aver espresso quando ha solo sentito.

L'espressione artistica è *impostazione verso la maggiore evidenza persuasiva*. Leopardi attribuiva la deficienza di poesia lirica alla mancanza di eloquenza: una cosa del genere può dirsi della pittura moderna: non s'impone, non persuade, perchè *non ha eloquenza*, cioè perchè non ha efficienza espressiva; e non ha efficienza espressiva, appunto, perchè, come abbiamo detto, l'autore si chiude in se stesso, e crede che tutti vedono e sentono quando egli vede e sente; nè s'accorge che egli vede e sente, perchè già vedeva e sentiva prima dell'espressione e senza l'espressione.

L'espressione, per essere efficiente, deve partire dalla posizione di chi ancora non vede nè sente, cioè dello spettatore, poichè l'arte è fatta per far vedere e sentire a chi ancora non sente nè vede: l'arte è *rivelazione*, e il genio artistico è genio *rivelativo*.

Un altro pregiudizio ha superato Guido Limido, un altro pregiudizio che ha condotto all'assurdo l'arte moderna: il pregiudizio che l'arte debba essere necessariamente trasfigurazione, cioè alterazione della realtà, quasi che non possa darsi opera d'arte nell'affermazione del reale e del vero. Ciò ha portato a equivocare la trasfigurazione con la *deformazione*, poichè, sopravvenuto, per tal pregiudizio, una specie di *horror veri*, nell'ansia di trasfigurare ci si è dati a sfigurare e deformare. Il surrealismo e l'astrattismo sono le superfetazioni dell'equivoco trasfigurazionista.

Ma esigenza essenziale dell'arte non è già la trasfigurazione, bensì la insinuazione del significato reale o ideale delle cose; ond'è che per es. nel ritratto l'arte non sta nell'alterare più o meno i dati storici o reali della persona, in nome della cosidetta trasfigurazione, ma nel dare un'impostazione tale della persona stessa, da offrirne la caratteristica indole fisica e spirituale nella evidenza più persuasiva: nel ritratto si esige *l'intensità* del vero, non la tendenziosità del trasfigurato.

Guido Limido ha sfatato il pregiudizio trasfigurazionista, perchè con l'opera sua ci offre la prova che la natura e le cose, proprio nella loro realtà più vera e nel loro significato più immediato, hanno una dolcissima poesia, solo che trovino l'artista capace di dare questa loro realtà nella sua esistenza più genuina e viva. I centocinquanta quadri, che egli ha esposto a Palazzo Altieri, quasi tutti *cantano* la verità della natura e delle cose: cantano, diciamo, perchè appunto la propongono in quella particolare evidenza persuasiva che è proprio e solo dell'arte. Qui le cose e la natura ti parlano, non già perchè lo artista le ha piegate a un'interpretazione particolare, bensì proprio perchè egli ha lasciato dir loro la parola che immediatamente dicono a chi le guarda nella loro semplice realtà.

C'è una poesia del vero: e artista è colui che sa coglierе e offrire nella impostazione più evidente tale poesia, così da farla cogliere e sperimentare anche a coloro che non potrebbero coglierla e sperimentarla, perchè non hanno la sensibilità dell'artista. Questo è quanto l'opera di Limido afferma e proclama.

Americo De Propris

LE OPERE DEL GOYA ALLA XXVI BIENNALE

Nel padiglione della Spagna, che si sta attualmente ampliando ai Giardini, il commissario nominato dal governo spagnolo per la XXVI Biennale prof. Enrique Lafuente Ferrari, intende portare una larga rappresentanza delle tendenze rinnovatrici affermatesi in questi anni tra gli artisti spagnoli.

La rassegna dell'arte spagnola assumerà poi particolare interesse per la presenza d'un importante gruppo di pitture di quello che si può considerare il primo dei grandi maestri moderni, Francisco de Goya.

Di Francisco de Goya la Biennale aveva esposto finora una sola opera, lo stupendo ritratto della Regina Maria Luisa, che il Museo del Prado di Madrid concesse in prestito per la Mostra Internazionale del ritratto dell'Ottocento tenutasi nel 1934 alla XIX Biennale.

Tra le opere del Goya, che figureranno quest'anno a Venezia, e che per la prima volta lasciano il suolo spagnolo, sono alcuni ritratti notissimi, come quello del pittore Francisco Bayeu e dell'incisore Esteve del Museo di Valencia, ed altri due magistrali « ricordi » della guerra d'Indipendenza, *La fabricacion de balas en la Sierra de Tardienta* e *Fabricacion de Polvora*, prestate ambedue dalla Casa del Principe dell'Escorial.

Per parte sua la Presidenza della Biennale sta trattando per ottenere in prestito altre opere del Goya da Musei europei e americani.

G. Strachota - Presso ponte Milvio (olio) 1952

NOVITÀ IN LIBRERIA

«LETTERE A UN AMICO» DI MAX JACOB

La recente pubblicazione su una diffusissima rivista francese del racconto personale della conversione, ha portato nuovamente in primo piano il nome di Max Jacob. Di questo poeta surrealista, critico d'arte, pittore, nato a Quimper nel 1876 e deceduto nel 1944 mentre i tedeschi lo deportavano verso i campi di concentramento in Germania perchè di razza ebraica, l'editrice Morcelliana sta curando per l'Italia la pubblicazione delle poesie. Le «Editions Vineta», invece, presentano, al loro debutto francese — sotto il titolo di «Lettres à un ami» — la corrispondenza 1922-1937 con Jean Grenier. Su cui pur conviene richiamare l'attenzione: chè si tratta d'uno scritto ignorato fino ad oggi, ma certo tra i migliori ed i più preziosi che Jacob ci abbia lasciato. Ed è un vero peccato che tutto il resto sia andato disperso: perchè in nessun'altra pagina, indubbiamente, lo potremmo trovare così sincero ed appassionato, generoso di sentimenti e grande di cuore. «Par di sentirlo parlare», ricorda Jean Grenier nel suo «avant-propos», e rivivere la sua straordinaria conversazione, quella sua avidità «d'avoir de nouveaux amis», quella ricerca affannosa di una intimità vieppiù sentita e desiderata. Il poema dell'amicizia, veramente, si potrebbe chiamare quest'aureo libretto: dove il reciproco affetto canta il suo inno meraviglioso di donazione e di amore in espressioni di sublime bellezza, dettate da un cuore che in Dio e negli amici trova la sua felicità e la sua pace. Chè Jacob non era, col prossimo, uomo di mezzi sentimenti: e tutti portava, immediatamente, «sur le plan de l'intime, le vous étant remplacé au plus tôt par le tu, les termes de politesse par les expressions affectueuses...».

E' dunque il vero Jacob che queste pur limitate pagine ci sbalzano dagli occhi: ed i suoi dolori, le aspirazioni, i sogni, le lotte malinconiche per la vita, le incomprensioni, le debolezze... Un uomo che sa amare e soffrire: una esistenza messa a nudo in un bisogno disperato d'amore... Forse pochi epistolari sono così sinceri e rivelatori: pochi, di conseguenza, così indispensabili per conoscere l'uomo che è anche poeta, il poeta che è soprattutto uomo...

Le ottantasette lettere presentate dalle «Editions Vineta» sono indirizzate a Jean Grenier, «sensiblement plus jeune et de caractère différent», studente a Parigi, poi professore a Napoli ed a Algeri. Non esiste tema comune, manca un vero filo conduttore che non sia il citato desiderio di mantenere e ravvivare una amicizia che non conobbe, forse, che un breve istante di smarrimento, dovuto ad uno spiacevole e temporaneo malinteso, sono lettere alla giornata, dettate dalle preoccupazioni o dalle esigenze del momento, e pur vive — forse proprio per questa loro immediatezza — di una freschezza e di un affollarsi di sentimenti — di una raccolta e trepida malinconia che sono il loro aspetto più bello. Accenni, preoccupazioni, impegni; in molti casi, la corrispondenza comune di due amici che cercano un momento ed un luogo in cui incontrarsi, di due colleghi in campo letterario, di due cuori che anelano ad una totale fusione d'amore: «Vous êtes bon de penser que je suis votre ami, et c'est vrai que je le suis». Max Jacob scrive dal monastero di St. Benoît-sur-Loire, nella primavera del 1922: «Spero che la Provvidenza mi rimeriterà la vita di pietà che per un anno ho condotto tra due preti egualmente santi e di spirito differente. L'uno, benedettino, ha le maniche larghe; niente gli sembra peccato, per tutto egli trova una scusante... L'altro è puntiglioso, esigente, amabilissimo, ospitale, un po' suscettibile. Tra questi due poli si può stagliare un ideale...». C'è il vero Jacob, in questo sprazzo: il suo stile, la sua finezza, la sua duttilità.

Poi, un senso accorato di solitudine: «Promettez-moi, promettez-moi de venir un peu ici, ne serait-ce qu'une heure, ne serait-ce qu'un jour, ne serait-ce qu'une semaine, ne serait-ce qu'un mois. C'était bien la peine de vous aimer tant!» (24 giugno '22). E subito, dolorosa, la lotta — pressante, quotidiana — per la vita, la vita materiale: «Non parlatemi delle mie opere: sono il mio incubo. Si lavora per il minuto presente. Il passato ed il futuro avvelenano la nostra vita, la mia vita». Ma c'è come un lampo di gioia in questo potersi dare una consolazione, la sola consolazione: «Dio aiuta a dimenticare: non compiangetemi: sono del tutto felice» (4 o 5 luglio (sic) '22). E viene questa sete d'un amore che è universale e inestinguibile: «J'aimer à aimer et pour petite que soit la sympathie qu'on me rend, je m'en trouve heureux» (28 luglio '22).

Ancora, nella stessa lettera: «Laissez-moi vous aimer en silence et de loin comme un bon vieux chien que je suis». Nella luce dello spirito — «il segreto della mia felicità», lo dirà più tardi, nel racconto della conversione — c'è questa accettazione rassegnata della vita, anche se un giorno l'angoscia gli strapperà un grido di infinita malinconia: «Je m'ennuie formidablement», scritto a tutte lettere maiuscole, come una invocazione disperata d'aiuto. Ma a Grenier, che sta per iniziare il suo insegnamento, non manca un richiamo all'essenza: «Non dimenticate che l'educazione dello spirito e del cuore è più importante dell'istruzione» (4 ottobre '23). E pochi giorni dopo: «Pas d'équivoque! le moins de diable possible et le Seigneur en nous!»

Nella sua solitudine, Max Jacob ha bisogno di sentirsi vicino l'amico: «Ecrivez-moi — même des choses désagréables». In questi sentimenti soli c'è la sua vita: «Le monde et la mondanité... pouah!», che è una disgustata reazione intima, e non, certo, una incoerente interpretazione del reale: «Mi dici: — La nostra disgrazia sta nel voler godere di cose e di anime che ci sono solo state date in prestito per un giorno — devo considerare questa frase come manifestazione di un desiderio di possesso — altrimenti non vedrei come possa essere una disgrazia il godere della creazione che Dio ha voluto meravigliosa per la nostra gioia» (15 maggio '27).

Non mancano, nell'epistolario, accenni personali di teorie estetiche e dati finora inediti e sconosciuti sulla maggior produzione letteraria di Jacob, preziosissimi per una esatta interpretazione dei suoi lavori. «Non solamente non credo necessario che gli artisti si lascino andare alle licenze, ma credo invece che per essere un essere di eccezione sia necessario essere un essere d'eccezione, e che la prima eccezione è la verginità. La patrona degli artisti è la Santa Vergine. Bisogna dunque farsi una disciplina della purezza, più che stimarla in sè» (4 dicembre '23). Nella stessa lettera, un istante di cosciente scoraggiamento: «Peut-être ne sais-je pas assez «un poète» mais je ne désespère pas de le devenir». E, alla fine, quegli sprazzi meravigliosi che sono le perle più belle di questo eccezionale epistolario: «Permettez-moi de vous aimer comme je fais, sans vous demander la réciproque. J'aime aimer et ne cherche point qu'on m'aime». Forse, solo il francese può avere accenti di tenerezza così squisita.

Sempre, quella limpidezza di rapporti che è espressione di sincerità di sentimenti: «Sapete ciò che posso fare per voi: una grande conversione completa al cattolicesimo e la realizzazione di ciò che c'è di migliore in voi» (2 gennaio '24). Ed ecco un accenno sconsolato: «Vi ringrazio delle vostre buone parole a proposito di l'«Homme de chair», che non ha ancora un grande successo, ma di cui si riparlerà, spero, come succede ai miei libri che rinascono dalle ceneri dopo aver subito il fuoco del disprezzo» (18 maggio '24). Fu un po' questo il destino comune delle opere di Max Jacob: che mai trasse dai suoi lavori letterari nè onori nè, sopratutto, di che vivere. E l'epistolario con Jean Grenier è anche, in un certo senso, il diario malinconico di questa incomprensione. C'è forse, un'unica eccezione: per quella «Côte» — raccolta di poemi in prosa sulla Bretagna — che è «l'espressione più pura della mia verità interiore», «vierge de ces objectivations qu'on appelle métier», e che è «touchée aux larmes». Apollinaire l'aveva definita «un livre charmant»; «mi tocchi il cuore amando questo libro, e se ho toccato il tuo scrivendolo, eccoci tutti e due col cuore a vivo, ciò che è ben dolce».

Continua a pag. 5

Giovanni Visentin

IL POETA IDILLIACO CHE CANTAVA

CETONIE E COCCINELLE

Ai quattro punti cardinali d'Italia, spiagge o balze montane che fossero, Palermo o Pesaro, Pietrasanta o San Pellegrino, purchè vi si adunasse per breve momento un poetico caravanserraglio, purchè ivi sprizzassero le girandole di una qualche sagra della poesia, si era certi d'incontrarlo: piccolo, trotterellante, sorridente; e, in questa geldra di presuntuosi o di malelingue che è il consorzio letterato, buono, lui, modesto, alla mano con tutti, felice quando poteva serenamente discorrere di endecasillabi o di caratteri di stampa, Pier Luigi Mariani: poeta, editore di poesia. Un'istituzione; e chi non lo conosceva? Era uno degli adepti migliori del «realismo lirico». Era, con Carlo Martini, l'autore più giovane che Joseph Maurer avesse incluso nella sua recente equilibratissima antologia, *Lebende italienische Dichter*, Poeti italiani viventi, per l'appunto nel gruppo dei «realisti lirici». E, a soli 44 anni, proprio lui delle ultimissime pagine dell'antologia Maurer, se n'è andato, primo lutto nel convito che il letterato altoatesino ha raccolto con tanta intelligenza d'amore.

Aveva esordito, Pier Luigi Mariani, nel 1937, con *Terrena estate*, ma la sua vera affermazione era avvenuta nel '41 con *Trasparenza* e, più ancora, con *Cielo del mio paese*, edito dalla «Collana di Misura» nel '47, che aveva ottenuto parecchie distinzioni (Premio dell'Isola d'Elba, Premio delle Sibille, ecc.). S'impose definitivamente con Garbino che, premiato nel '49 ad una competizione di risonanza nazionale, il «S. Pellegrino», fu stampato l'anno dopo in quelle nitide edizioncine del «Girasole» che lui stesso curava, come fiore, proprio, del suo giardino, nella nativa città di Rieti.

Una casta aspirazione all'idillio, come ha notato Aldo Capasso, sembra essere la dominante dell'ispirazione di Pier Luigi Mariani in quel «beato viaggio» che volentieri egli intraprende verso l'innocenza, verso le memorie d'infanzia. La «gentilezza» insita in tale evocazione perdura, lungo gli anni, in tutta la produzione del Mariani, la quale, pur nella sua «essenzialità», ha una sinuosa mollezza di contorni, un melodioso sviluppare con lo sguardo paesi donde ricordi, che la mantengono tanto lontana dalle secchezze e asperità messe in voga dall'ermetismo. Il rivivere, a lampi, attraverso il prisma deformante — ma fascinosamente deformante — del ricordo il dolce tempo che fu nostro all'alba della vita, e di cui il cotidiano vivere ci spoglia, ahimè, giorno per giorno, alla guisa che l'autunno fa dell'albero; questa mordente nostalgia d'innocenza, d'un'infanzia dai colori limpidi, è ciò che forma la miglior sostanza lirica del Mariani. Tutto in lui è *memoria*, e spesso il suo canto si modula risolutamente sul verbo al passato: «Bambino, che timore — le cattedrali mi *davano*...»; «*Venivi* a vendemmiare...»; «*Vivevamo* i meriggi di vacanza...». Può talvolta, il verbo, essere al presente, ma non sarà che espediente tecnico per dare alla rappresentazione maggiore vivezza: «Le domeniche fuori, porta, — dove improvvisa fiamma acceca i prati — un impetuoso sole, mi stanno — legate a vivo ceppo di memorie...». Paesaggi di *quel* tempo, gesti fatti eventi figure di *quel* tempo.

Ora, possono, questi, essere evocati direttamente, senza interferenze col presente, senza intrusioni dell'oggi, in solitario colloquio con sè stesso, nella pura semplicità del cuore; oppure può, l'evocazione del passato, scaturire per contrasto, proprio, con il presente, per attrito con l'oggi: ma sempre, su perfino aggiungere, l'ieri batte in bellezza dolcezza, fascino il più bello dolce fascinoso oggi. In un modo o nell'altro, risultato di soliloquio astratto o risultato di confronto con la realtà circostante, sarà questo il più sicuro terreno su cui abbia a muoversi la poesia del Mariani: la quale potrebbe definirsi, proustianamente, una *recherche du temps perdu*.

Tratti di paese, specie in *Cielo del mio paese*, in *Garbino* sono delineati dal poeta con estrema levità di tocco, chè la natura egli sente nei suoi aspetti più idilliaci, e quando poi abbia a cantare una terra legata al suo ricordo di infanzia come la nativa sabina, la tavolozza gli si aggrazia, tra mano, dei pastelli più soavi e più puri. Tanto egli l'ama, la natura, da renderla umana, da prestarle i suoi stessi sentimenti, la sua stessa nostalgia di «tempo perduto»: «Quando non ero che un giovane prato, — una dolcezza avevo, l'umida sera: — ora il fieno è mietuto, e sempre — l'umida sera aspetto, il mio dono». Il suo «tempo perduto» appare un'infanzia quasi pastorale, in mezzo a siffatta natura, tra prati maggesi greggi campani, e se profilo femminile vi s'affaccia non è mai di creatura perturbante, ma bene di fanciulla che fa nascere «voglia di risa su erba accosto al nascere dei fiori»; mondo insomma, quasi, da *Dafni e Cloe*.

A *Garbino* egli ha premesso due versi di Rilke «In verità, cantare è altro respiro. — E' un soffio in nulla. Un calmo alito. Un vento», il vento garbino, per l'appunto. E il poeta non smentisce neanche qui quella vena di «gentilezza» che gli era propria e che arriva fino al madrigale, un madrigale assai moderno, s'intende, quando si rivolge ad una giovinetta in fiore. V'ha molta giovinezza, e v'hanno primavere, prati, sorgenti, in que' suoi versi melodiosi. E poichè dalla terra nascono, anche, oltre l'erbe e i fiori, gli animali piccoli e piccolissimi, il poeta trova ineguagliabile soavità d'accento per rivolgersi alla coccinella, alla libellula, all'ape, alla cicala, al pettirosso, sulla cui morte da un epigramma degno dell'antologia greca, lui che, nel '45, pubblicò una antologia di sue versioni dai lirici greci (Corona): «Lunghi disseminava rombi il tuono — per le furie del bosco, che la notte — urla ed acquate, ti rapì il nido. — Ora, la rossa gola è un canto fermo — sopra i silenzi, un rugginoso peso — grava improvviso le ali e le montagne. — Trema nel fiato amaro del dolore — il diseriato faggio: Addio, stagioni, — addio, la fresca bacca del corniolo».

Anche lui, il poeta, oggi, tace per sempre; anche la gola sua non è più, purtroppo, che un «canto fermo, sopra i silenzi»; anche dalle labbra sue è uscito l'addio ultimo alle stagioni che fanno bello il mondo di Dio. E l'epicedio per il pettirosso morto ha, ai nostri orecchi, suono dolente di presagio, povero caro buon Pier Luigi Mariani.

Lionello Fiumi

VETRINETTA

BIANCHI - DE GUERIN - LUCHAIRE
MORINO - SEVERINO - VENEZIS

Il *Diario* di EUGENIA DE GUÉRIN. Traduzione di Grazia Maccone. Soc. Editrice Internazionale, Torino, 1951.

Eugenia de Guérin è la sorella del noto poeta Maurizio. Il suo *journal* pubblicato incompleto circa un secolo fa e che ha costituito l'incanto di due generazioni ha avuto la sua edizione integrale nel 1934 a cura del più eminente degli studiosi «gueriniani», Emilio Barthès. L'ottima traduzione curata da Grazia Maccone mostra la più sicura e perfetta fedeltà, sia nella musicalità dello stile che nel fondo del testo di cui sa riprodurre le più lievi sfumature. Eugenia de Guérin se ha saputo eguagliare il fratello nella ricchezza dello stile, gli è certamente superiore per l'elevatezza del pensiero. Il Diario tutto dedicato al fratello, minore di anni, che ha lasciato la casa per la grande metropoli Parigi, rivela in Eugenia, più che la sorella, una madre. Il Diario serve a Eugenia per essere vicina a lui e per tenerlo legato alla famiglia. Essa scrive solo per lui, per risvegliare una fede cristiana che essa indovina incerta e minacciata. Il *Diario* nulla ha della letteratura edificante: essa scrive, soffre e prega per il fratello che ama; essa commenta gli avvenimenti più vari, la vita della liturgia e delle stagioni, i piccoli avvenimenti di una vita di solitudine per ricordare, attraverso l'insistente ricordo, al fratello, che egli ha un'anima di cui è responsabile di fronte a Dio.

ULISSE PUCCI

•

CLAUDIO MORINO. *Ritorno al Paradiso di Adamo in S. Ambrogio*. Tipografia Poliglotta Vaticana, 1952.

E' uno studio sulla dottrina spirituale ambrosiana e, in particolare, sulla concezione di S. Ambrogio, sul come l'anima arrivi a quello stato spirituale che è preparatorio alla visione di Dio, al Paradiso di Adamo.

Per S. Ambrogio il Paradiso è distinto dal Regno dei cieli: il Paradiso è luogo di temporanea permanenza, di ascesa nella virtù per entrare nel Regno dei cieli, è un'anticipazione della vera felicità dei Beati, così per noi come lo era per Adamo. La descrizione del ritorno al Paradiso costituisce un vero itinerario spirituale, essa traccia la via che l'anima deve seguire, fin da questa terra, per ritornare con la somiglianza di natura, di perfezione e di amore, allo stato di Adamo. Raggiunto lo stato paradisiaco di Adamo l'anima ha conquistato l'ultimo gradino dell'ascesa e desidera vedere Dio svelatamente.

Lo studio di Mons. Marino è condotto quasi ad ogni riga sui testi ambrosiani, ma rivela anche la più vasta conoscenza di tutta la speciale bibliografia intorno all'argomento.

U. P.

•

JULIEN LUCHAIRE. *Boccace*. Paris, Flammarion.

Se non fosse che certe letture attraggono soltanto a *posteriori*, cioè dopo che si sia conosciuto direttamente il Boccaccio, diremmo che Luchaire si è avvicinato alla specie di monografia, la cui lettura preliminare renderebbe possibile intendere e gustare appieno l'autore del *Decameron*. Quale altro senso e rilievo acquistano infatti le amare pagine del giocondissimo novellatore, ove sia bene inteso il dissidio che lo travagliò sempre, anche prima della conversione! La sua maschera è, in tal senso, più ermetica di quella del Petrarca, la sua medievalità, in senso metafisico, più crudele, la sua crisi meno compiaciuta. Non è caso che ce lo abbia salvato proprio il compagno di cammino verso il Rinascimento, incorandolo a non rivolgersi troppo indietro, non avesse a diventare di sale. La vera modernità del Boccaccio è, anche secondo Luchaire, nel soffrire sentendosi moderno e nel rappresentare, forse disformemente da una fondamentale serietà del suo spirito, tutto ciò che il secolo gli proponeva come oggetto d'osservazione. C'è, senza dubbio, una malinconia del tempo e quella più strettamente autobiografica. Luchaire la indaga indirettamente con un eccellente studio delle condizioni spirituali e politiche dei tempi.

F. R.

•

ILIAS VENEZIS. *Terra d'Eolia* (Traduzione dal neogreco di G. Curunis e C. Picchio). Gherardo Casini Editore, Roma.

Ilias Venezis, il narratore greco vivente che in questo dopoguerra ha conosciuto un entusiastico consenso in tutti i paesi ov'è stato tradotto, si ripresenta al pubblico italiano con *Terra d'Eolia*: una narrazione che si ribella alla convenzionale architettura del romanzo per seguire la ricostruzione, con la prospettiva del ricordo, della remota fanciullezza passata nel selvatico paesaggio della costa anatolica che dà sull'Egeo.

Il ricordo di Venezis sostando su personaggi mitici per lui, come il nonno colono patriarcalmente maestoso, come Doria, l'inglesina capricciosa, e su paesaggi essi stessi, se non realmente esotici, inesplorati e vergini, ci rapisce in una nostalgia riposante per la nostra stagione.

Venezis nel rievocare questa particolare regione della sua memoria ha modo di tessere intorno alle impercettibili presenze del bosco un'aureola di favoloso mistero. Rievocando la sua visuale infantile Venezis si compiace nel tracciare un confine tra le potenze buone e le cattive, tra gli uomini coraggiosi e i vili. Il mondo così resuscitato si concilia con sorgiva fedeltà al suo linguaggio dacchè egli ha sempre mirato ad una semplicità discorsiva, aliena dalle indagini psicologistiche, ma efficace per quel suo costante stupore. Il nostro è infatti uno di quei narratori «ingenui» che non hanno perduto la prontezza di sgomentarsi innanzi a tutto, ma che riescono tuttavia ad afferrare con la loro nobile semplicità quel che di inequivocabilmente indecifrabile si cela nelle cose e negli uomini.

MARIO S. VITTI

•

A. SEVERINO, *Letteratura francese del novecento*. Valmartina, Firenze.

A. Severino con la sua «Letteratura francese del novecento» è venuto incontro a tutti coloro che con amore e spiccata simpatia sentono imperioso un approfondimento sereno delle vicende letterarie, che da cinquant'anni ai nostri giorni si vanno intrecciando e mutuamente influenzando nell'Occidente. Pensato e scritto per il pubblico italiano, questo libro vuol costituire l'avviamento delle persone colte alla conoscenza d'una letteratura che ha importanza ed interesse per chi ha il gusto delle belle lettere, e per gli studiosi l'apertura per una conoscenza più profonda. A questo intendono le ampie e nutrite notizie bibliografiche che chiudono ogni capitolo, con riferimento agli argomenti trattati.

Il primo capitolo tratta dell'eredità del sec. XIX, il secondo della poesia, e qui vien fatto di imbattersi in brevi e succose sintesi sul «Parnasse littéraire», Verlaine, Mallarmé, Rimbaud e i parnassiani minori; il terzo del teatro; il quarto del mondo morale e civile nella letteratura; il quinto della narrativa; il sesto della nuova poesia (Dadaismo, Surrealismo, Poesia a contenuto sociale, Simbolismo, Realismo, ecc.); il settimo del romanzo d'oggi (Proust, Mauriac, Maurois, Sartre, Alain Fournier e tanti altri); l'ottavo del teatro e dell'arte; il nono delle tendenze spirituali e del pensiero.

Che possiamo aggiungere? Un libro come questo, utile a tutti sotto ogni punto di vista, si accetta così com'è. Si potranno non condividere dei giudizi, o se si volesse trovare il pelo nell'uovo, non so, si potrebbe rimproverare all'autore di non aver citato «Croquignole» di Ch. L. Philippe.

Ma questa è voler incorrere in assurde pretese, se non del tutto sciocche.

MARIO ORTOLANI

•

P. BIANCHI, *Sull'arte e il significato del regista H. G. Clauzot*. Guanda, Parma.

Accolto non solo dagli specialisti, ma da tutti coloro che si interessano di cinema, sarà il bel volumetto «Sull'arte e il significato del registra H. G. Clauzot» a cura di P. Bianchi, con nota biografica, filmografica, e bibliografica di G. Calzolari. E' il primo di una serie che si annuncia con i nomi di Wilder, De Sica, Flaherty, Visconti ed altri.

Trentadue fotografie arricchiscono la opera.

M. O.

•

Lo stile dei mobili. Mondadori, Milano.

Avete mai provato a sfogliare un libro come questo? «Lo stile dei mobili» (Ed. Mondadori, Milano). Dall'antichità ad oggi, oltre al testo che accompagna diligentemente lo svolgersi delle mode e dei gusti, centosessantatre illustrazioni ne completano il volume, con una scelta appropriata e guardinga. Direi quasi che a mettere insieme con un certo ordine un materiale così vario, e ad invogliare ad una lettura attenta, occorreva proprio che si iniziasse con una introduzione sciolta e simpatica. Troviamo periodi come questo «Nell'Ottocento e nel Novecento, il mobile conosce giorni più oscuri: la borghesia ha fretta, non si siede mai».

Ma oltre a questo ciò che costituisce una briosa attrattiva sono le illustrazioni, che a chi non è digiuno di nozioni storiche e filosofiche, evocano tutto il mondo d'incanti e di guerre, di speranze e di dolori, di pazze illusioni e di simboli, dalla sedia egiziana all'armadio francese fine XVI sec., dal letto barocco spagnolo, ai divani e alle sedie Luigi XV, dalla sedia inglese chippendale alla culla veneziana stile Brustolon, dal pranzo-soggiorno di Le Corbusier alla camera da letto di Drake.

M. O.

STAMPE GIAPPONESI

Valerio Mariani

« DE STIJL » ALLA BIENNALE

Hiroshige: Falco

GODOY E LA SOLITUDINE

Luigi Rossi

Hiroshige: Ponte sul lago di Biwa

FERDINANDO NERI

MORETTI E CECCHI

Pietro Paolo Trompeo

MANN E MENÉNDEZ PIDAL

Lorenzo Giusso

Renzo Frattarolo

SAVONAROLA E L'ARTE

Nel ripercorrere, stimolati da richiami cronologici, i tempi, bruschi e fieri, della predicazione di Girolamo Savonarola ci si incontra in una zona che facilmente si è prestata in passato (e molto meno, bisogna riconoscerlo, si presta oggi) ad amplificazioni e deduzioni non sempre storicamente accettabili: quella dell'influsso che l'energica e infiammata parola del frate può aver esercitato sull'arte contemporanea e successiva, soprattutto nell'orbita fiorentina. I « roghi delle vanità » di cui si fece tanto discorso quando, sulla scorta della parte meno utile e valida di Giorgio Vasari, si mirava a colorire e ad infarcire la vita degli artisti di elementi estranei alla loro stessa struttura morale e intellettuale, hanno forse divampato più nell'accesa fantasia dei biografi post-romantici che nella cruda realtà di quegli anni, del resto drammaticamente contrastanti. Nè, d'altra parte, si può dar torto a chi, nella nobile fatica di animare e rivivere una delle pagine più significative della storia rinascimentale, amava protestare il calore della ricostruzione d'ambiente anche nei fatti particolari che riguardano l'arte nostra. Il moderno rifiorire di studi sulla personalità del Savonarola, ci permette di vedere con maggiore chiarezza e verosimiglianza non soltanto in ciò che più strettamente si riferisce al pensiero e all'azione del frate ma anche, ponendone i risultati a paragone della migliore conoscenza degli artisti che vissero nel suo tempo, in quei rapporti che certamente vi furono tra la propaganda di austera moralità del Savonarola e il mondo ispiratore degli artisti stessi.

Ancora una volta si tratta di non lasciarsi lusingare da apparenti contingenze culturali e artistiche, guardando con maggiore distacco ciò che realmente accade anche nel campo dell'arte figurativa sullo scorcio del Quattrocento.

E forse un vantaggio si ottiene se invece di parlare subito di influsso diretto e immediato delle prediche del Savonarola sull'animo degli artisti che ebbero modo d'ascoltarne le drammatiche rampogne, si risale ad una considerazione più vasta e articolata delle personalità degli stessi artisti, cercando di spogliarli di quegli attributi un poco di maniera che insistentemente ci parlano di neo-paganesimo e di classico « furore ». Un ambiente artistico che ci offre, come prezioso e riserbato esemplare, un Beato Angelico, niente affatto disancorato dalla civiltà pittorica del suo tempo, ma anzi in tutto consapevole delle coraggiose attuazioni pittoriche e plastiche che fecero epoca ai suoi giorni, o, più da vicino, l'energia espressiva d'un Pollaiolo o d'un Verrocchio, non può essere considerato, per amor di contrasti sotto la stella affascinante del sensualismo paganeggiante o del naturalismo prosastico, in attesa che dal pulpito gli giunga il monito severo del grande predicatore: che a ben guardare nello sviluppo artistico, proprio di quei pittori che vengono additati tra i più sensibili alle parole del frate (primissimo il Botticelli) appare così clamorosa e decisiva la « crisi » causata dalle prediche savonaroliane.

Del resto, mentre, come si diceva, gli studi moderni hanno molto giovato a meglio intendere la posizione del Savonarola, per quanto riguarda gli artisti basterebbero le appassionate ricerche e le felici intuizioni del Ferrara (compiute nei rapporti tra arte figurativa e cultura) a facilitare il cammino. Egli proprio a proposito di Sandro Botticelli, fondandosi soprattutto sulla « Crocifissione mistica » della Hayward University, come apparve dopo i restauri, indicò con sicurezza i precisi limiti dell'influsso savonaroliano sul sensibilissimo e aristocratico pittore, mentre giovò a rianimare l'interesse su quanto riguardava altri pittori, come Fra' Bartolomeo o scultori, come Michelangelo.

Ripensando, dunque, ai cosiddetti « influssi » del Savonarola sugli artisti, credo si debba insistere meglio su una considerazione più vasta di questo acuto e insistente richiamo alla moralità e alla religiosità del Quattrocento, immaginando una dialettica vitale tra la « gioia di vivere » la sensuosa presa di possesso del mondo, glorificata dagli artisti e dai poeti (spesso negli stessi uomini) e una esigenza che ha profonde radici nella trascendenza medioevale, e che continua una vita sotterranea anche nel pieno della Rinascita.

E' stato notato, del resto, (tornando a considerare l'arte di Sandro Botticelli) come essa sia, nonostante la estenuata dolcezza e l'irraggiungibile musicalità dei ritmi pittorici (che trovavano istintivamente nell'allegoria paganeggiante la più adatta tematica) tutta pervasa da una inspiegabile e sottile malinconia: molto affine a quella di cui era, contemporaneamente, soffusa la lirica del Poliziano e di Lorenzo il Magnifico.

Anche per Botticelli la certezza del domani da vivere gioiosamente è come un miraggio che non si raggiunge mai e, per di più, anche il presente (che poco più tardi Leonardo paragonerà all'acqua di un fiume eternamente in moto) non ha stabile valore, si da fondarvi la piena gioia, sia pure nell'attimo fuggevole.

E la fama di Botticelli, affidata in gran parte a questo raffinato incontro di dolce mestizia e di sensuosa grazia, ne ha perpetuato il fascino che, nel mondo moderno potè persino rappresentare un presentimento romantico. Ora, un tale pittore, così preparato ad accogliere, nella vibratile sensibilità del suo animo, qualsiasi fatto culturale o ambientale (fino al punto di stimolarne le innate qualità « illustrative ») non tanto le parole di Fra' Girolamo quanto (prima ancora ch'esse fossero pronunziate) una certa sazietà di preziosismi e di allegorie poteva prepararne la commossa adesione al dramma religioso: e forse perchè da lunga data sopito o sonnecchiante nella sua fantasia di splendido illustratore umanistico, più agevolmente potè affiorare in primo piano come un desiderio di « primitivismo » e di castità che è possibile cogliere, realizzato, nelle opere dell'ultimo tempo che si dicono dipinte con lo spirito del « piagnone ».

La « Natività » di Londra, dove si assiste quasi ad un ritorno (del resto impossibile) all'Angelico e, ancora oltre, ai trecentisti senesi, ha nella lunga scritta di sapore teologico l'evidente traccia di questo desiderio (tuttavia anche esso raffinatissimo) di religioso fervore: « Questa pittura alla fine dell'anno 1500, durante i torbidi d'Italia... io, Alessandro, dipinsi.... secondo il compimento della visione di S. Giovanni nell'XI capitolo dell'Apocalisse: il demonio sarà incatenato e si vedrà, come in questa pittura, gettato in giù... » Eppure, nonostante l'aspirazione apocalittica (come nella « Crocifissione mistica ») quanta grazia nella carola degli angeli che danzano, puntando i piedi nervosi e delicati sull'aria, quanta preziosa eleganza negli abbracci fra angeli e pastori, sul prato fiorito, presso la capanna del presepe!

Le note drammatiche toccate dal pittore, a suo modo, nell'affresco della Sistina con la punizione dei sacerdoti ribelli, riecheggiano, dolorosamente accentuate dalla monumentale ampiezza delle forme, nelle « Deposizioni » soprattutto in quella Poldi-Pezzoli dove la penetrante sensibilità del pittore della « Primavera » s'incarna nel disegno acutissimo dei personaggi sacri, contro il nero della sepoltura di Cristo: in tal senso anche un bel Crocifisso recentemente restaurato a Prato, più che di bottega botticelliana potrebbe essere riferito a quest'ultimo tempo di Sandro Botticelli, che accoglie volentieri schemi arcaizzanti per interpretare meglio il senso doloroso di cui è ormai permeato il suo spirito e che si riflette con tanta efficacia nella sconcertante pittura della « Derelitta ».

Per quanto riguarda Fra' Bartolomeo, fedele ammiratore del Savonarola, mentre l'innata enfasi, che potremmo dire « predicatoria » può essere indicata con profitto come testimonianza d'una certa vigoria oratoria nella pittura fiorentina agli inizi del Cinquecento (che poi passerà con altri accenti al manierismo) vorrei indicare la pre-romantica atmosfera dei piccoli quadri e delle « predelle » dove il fatto religioso assume, in penombra, particolare poeticità: quale, d'altra parte, si osserva in Andrea del Sarto.

Per Michelangelo m'è accaduto altrove di richiamare l'attenzione sulla circostanza che egli confessa al Condivi l'impressione avuta in giovinezza dalle parole di Fra' Girolamo, in un tempo assai maturo, quando all'eroica concezione dell'uomo il Buonarroti andava sostituendo l'inutilità d'un tale eroismo plastico, sotto lo stimolo d'una spiritualità sempre più accentuata di fronte ai costumi del tempo e alla sordità morale degli uomini che gli vivevano attorno: per lui, se mai, si tratta di echi che risuonano tanto più profondamente quanto più sono lontani dalla « viva voce » del Savonarola.

Una coincidenza interessante vale forse la pena d'essere indicata: e, questa volta, tra Leonardo e il Savonarola. Meditando sulla fatuità degli ornamenti che per lui appartenevano ormai al gusto superato del Quattrocento elegante ed esteriore, egli scrive con appassionata convinzione: « Non vedi tu che in fra le umane bellezze il viso bellissimo ferma li viandanti e non i loro ricchi ornamenti? Non hai tu visto le montanare, involte nei loro inculti e poveri panni, acquistare maggior bellezza che quelle che sono ornate? ».

Contemporaneamente il Savonarola tuonava dal pulpito contro il lusso femminile e la vana ricerca del bello negli ornamenti, affermando che la vera bellezza risplende sul volto d'una giovane donna in preghiera.

Direi che queste e tante altre coincidenze di gusto e di aspirazione, in quegli agitati eppur mirabili giorni, anche se possono riflettere reciproci influssi e stimoli, dipendono da una tendenza comune che s'andava manifestando verso l'espressione del sentimento in luogo delle apparenze, in polemica contro il « troppo oro e troppo azzurro » d'un artista come il Pinturicchio (che non per nulla andava a genio a Papa Borgia) e, insieme, contro lo scrivere ricercato ed ampolloso: nella affermazione d'una necessità spirituale che era matura negli animi più pensosi della quale possiamo anche dire che, nei suoi modi impetuosi e quasi neo-medioevali, il Savonarola fu l'interprete più drammatico e disperato.

Valerio Mariani

B. Ferrazzi - Roma, Vicolo dei Tre Archi

B. Ferrazzi - Ofelia addormentata

BENVENUTO FERRAZZI

In Roma, il grande pittore, il grande artista c'è ed è Benvenuto Ferrazzi, fratello dell'accademico. Ne lo dico da oggi. La prima volta che io scrissi sopra Benvenuto rimonta a tant'anni or sono; quand'ero ancora studente, in Roma, d'accademie e d'università; mentre Benvenuto esponeva, nel Palazzo di via Nazionale, quadri meravigliosi, meravigliosi disegni.

M'accorsi lì per lì, del suo genio, della sua originalità non ricercata, inconscia di quel tanto che è retaggio nei veri originali; degli originali che, anche non volendolo, non potrebbero che risultar tali. Benvenuto esponeva in quella lontana esposizione, quadri dipinti a Regina Coeli e disegni raffiguranti un suo parente sul letto di morte.

Non ti scoraggiare, o Benvenuto Ferrazzi a cagione della critica che non parla di te, e dei premi che ti si negano. Pensa, invece, che è sempre stato così a proposito di tutti i veri, i grandi artisti. E, per esempio, di Giovanni Fattori si scriveva che « il grande pittore non era Fattori (posto in ultimo dall'articolessa ragguagliatrice di esposizione) ma un certo Tito Lessi, professore del quale oggi non si trova neppure la targa funebre nel Cimitero, credo, di Firenze. Tito Lessi era tutto e Fattori non era che un'ultima pedina. Non era che « un certo Giovanni Fattori » che espone un quadro intitolato « Siesta di cavalli »; ma — soggiungeva quel criticastro — « abbiamo contato le zampe dei cavalli del quadro « La Siesta » e ci siamo accorti che ne risulta un numero dispari e per cui uno dei cavalli, della Siesta, deve avere avuto una zampa in più ». E se così si faceva dalla critica d'arte del tempo di Fattori perchè vorresti sorprenderti, o Benvenuto Ferrazzi, se le tue opere, le tue esposizioni passano quasi inosservate? Ora, però, spiegherò meglio perchè accada che le tue esposizioni passino inosservate. Tu, caro Ferrazzi, non possiedi alcun *savoir faire*. Ti presenti male. E' vero che possiedi il segno dell'apollineo nel volto, ma le signore se ne infischiano ed anzi temono il tuo sguardo irrequieto. Tu non sai fare la corte nè ai critici, nè alle signore. Invece in Roma è più importante essere un Giuseppino o Pomarancio qualsiasi che non un Caravaggio. Roma non ama la caravaggeria; se ne infischia del genio e soltanto vuol fare dello spirito grasso, dello spirito da dozzena.

Fa così, caro Benvenuto: va da Pallini, il sarto collezionista, pregalo di vestirti a somiglianza d'un regista del cinematografo, poi ritorna in piazza. Va dal barbiere, profumati. Poi fingeranno di capire — finalmente — la tua pittura. Ma ciononostante non sperare che la capiscano. Te la acquisteranno bensì, ma senza capirla. Andranno dal mercante d'arte come già vi vanno ad acquistare un pesce di De Pisis. Ma come vuoi che alle signore piacciano i tuoi quadri? Come vuoi che le signore appendano, nei loro salotti, per esempio quel tuo quadro che rappresenta la casa d'un becchino, funebre casa, non vorranno mai piangere attraverdove fra luce ed ombra il sole batte sopra i bracci, lucidi, del legno consunto d'una funebre barella? Le signore non vorranno mai piangere attraverso la pittura. Vorranno soltanto deliziarsi con quadri oggi non più di fattura sdolcinata, leccata, in punta di pennello alla Greuze, ma medesimamente sciapi alla Greuze. Oggi è cercato soltanto il quadro che sappia fare la gentil parte di tappabuco, o la gentilissima parte di salame appeso nella nobile anticamera. Tu, invece, spiri tragedia. La più alta tragedia è miseria nella tua esistenza: grama soltanto alla esteriorissima apparenza. Ma tu sei un seguace di Apollo. Apollo, se ritornasse al mondo ne sortirebbe subito, inorridito dal sibilar delle ruote dei tranvai, seccato dalle scampanellate del telefono, battuto dalle schedine della Sisal, addormentato dalla Rai (l'ente che sopratutto teme di dispiacere al pubblico, il pubblico che fa numero senza far qualità); l'ente ormai divenuto per antonomasia il propiziatore del sonno della frivola gente. E, tu, invece, o grande Benvenuto sei un apollineo.

Abbandoniamo, anche tale digressione e torniamo a parlare, caro Benvenuto, dei tuoi quadri.

•

Tu, Benvenuto, crei proposizioni di colore, ineffabili. Tu possiedi il sesto senso; che è quello dell'armoniosa genialità. Tu inventi, nei tuoi quadri, non distaccate peregrine proposizioni, ma interi poemi sono, i tuoi quadri, di collegate armoniosissime proposizioni di colore.

Ravvisare la pura armonia dei tuoi colori non è da tutti. Può ravvisarla un Guttuso, un Antonello Trombadori: con i quali infatti, io ne ho parlato insieme; trovandoci perfettamente d'accordo intorno al tuo genio. E giacchè voglio porre tutta l'abilità della penna per scuotere l'indifferenza supina, la vile ignavia, parlerò dei tuoi quadri dei vicoli di Roma. Tu vedi ciò che gli altri pittori non vedono. Tu sei l'acuto osservatore che vede anche il ragno nella fessura del muro screpolato. Vedi di tutto. Vedi gli altarini pensili che brillano in fondo, dopo l'ultimo androne, nell'ultimo arco del vicolo. Vedi le violaciocche che pendono dalle illustri pietre scolpite dagli antichi romani e miseramente terminate a far parte di altre pietre sconnesse, o dei rossi mattoni nella parete del vecchio vicolo. Vedi le esili rampicanti che pendono dalle ringhiere di balconi di ferro arrugginito. Per te, come per Leonardo, i crepacci degli intonaci diventano fantasiose, astratte figure, cari simboli strani, arabeschi della grazia; ed intanto, nel quadro del vicolo s'affaccia la giovane romana. Non è l'andalusa mezzana cinquecentesca (del libro del Delicado: antico narratore picaresco e predecessore del mio Alipio) ma è una tua cara immagine, un tuo labile amore (amore soltanto ad occhiate) è la figlia dell'oste goethiano: non men bella, la tua di quella dei versi del grande e pacifico Goethe, ultimo greco prassiteleo in versi.

Gli istessi gatti che rovistano ficcando il muso nella gialla incartata — di carta di sparto — cercando teste di triglie od ossicini d'abbacchio golosamente già spolpato dal satrapesco abitatore del vicolo (incartata magari gettata, al gattino, dalla fantesca dell'ultimo piano, quello della fiorita altana sopra le modulate — da te — ombre del vicolo) sono dipinti in modo non da cartolina illustrata, ma tali da piacere al grande Baudelaire, amante di tali bestie infedeli — o fedeli alla sola casa — annidati da rovine di antichi monumenti romani. Le cose da te osservate partono dalla tua poetica ineffabile « ragion d'essere » e diventano plasticamente belle, fra colori non da chiasso, ma, anzi, parsimoniosamente spesi. Cosicchè un sudicio vicolo di Roma, diventa, per te, più a noi caro di una reggia. Gli è che tu dipingi non per forza, non per parere senza essere, non *pour épater* ma per una tua vera e profonda ragione, o necessità, ripeto, spirituale. Tu ami quel che dipingi. E se la barbara esistenza degli uomini (uomini tè ricchi soltanto a denari) ti sospinge a randagiare, a vagabondare per i vicoli di Roma, ecco perchè li ami, ecco perchè sai vedere in essi quel che a tutti non era sfuggito, o sfuggito per la buona metà. Quel che era sfuggito a tanti pittori stradali (che vanno soltanto per sciatte toppe di colore) in te diventa *charme* di quel buono. Non dunque, soltanto racconto, ma *charme* di quel buono. Sotto è il racconto che tu tessi con armoniosa elevazione. Tu generi un racconto che maltrattato, potrebbe risultare stupido, ma che trattato da te fiorisce di valori che appartengono alla grande arte, all'arte d'un Amedeo Modigliani, o d'un Lorenzo Viani. Diranno, d'altra parte — i malevoli — che io dico male di tutti! No, non è vero. Io dico soltanto male degli impotenti, lo dico soltanto male dei *bluffs*. Ed osserva, caro Benvenuto, osservate, o lettori, quanto io dica bene di costui: perchè se lo merita. No v'è piacere più grande, per me, del poter lodare; pago d'ambire d'indicare i perchè, i per come, delle opere che in pieno m'interessano. Dovrò, dunque, parlare anche dei tuoi disegni: degni di quelli dei grandi Maestri del passato, e, direi, del presente se ve ne fossero quanti ne sono stati nel passato, mentre io, di disegnatori di pari virtù, pari profondità, plastica e spirituale profondità, ne conosco in Italia (ad eccezione del mio amico Gerardi) pochini. Tu non bari — quando disegni — come barano i cercatori d'anticaglie nelle vetrine dei musei, o nelle botteghe dei rigattieri; costoro disegnano (a quelli lumi di luna) ancora arcaici cavalli: li copiano dalle illustrazioni dei libri e delle riviste, o mio caro Benvenuto; ma io vorrei rinchiuderli, insieme a te, in una sala attrezzata per disegnare, e vorrei sapere ciò che sarebbero capaci di cavar fuori, senza scopiazzio facilmente deducibile da illustrazioni di libri o da fotografie d'opere d'arte. E voglio anche lodare i cerei volti di alcuni tuoi quadri di figure, e le espressioni umane, egualmente intense di plasticità e d'amore, di certe tue altre. Anche tuo fratello è bravo, ottimo, per dipingere figure soavi di bambine o di ingenui volti non ancora percossi dall'ululo della ruota della tristezza carnale, ma tu superi tutti noi, o Benvenuto mirabile, o Benvenuto apollineo. Fate, o Dei dell'antico Olimpo, che codesto pittore sia finalmente amato, cercato. Lo lasciate, invece, girovagare da un fienile d'Avezzano all'altro; da campaccio cimiteriale all'altro: per guadagnarsi il pane facendo nientemeno, oh vergogna di tutti noi, compresa l'Accademia degli Insigni di San Luca, il povero, l'infimo sterratore di fosse funebri!

Luigi Bartolini

NOVITÀ IN LIBRERIA

L'EDDA IN ITALIANO

La verità è che nella corrente viva della nostra cultura non era mai entrato questo libro classico della mitologia e dell'epoca nordica, questo libro, « sacro — come ben è stato detto — per la sua materia divina ed eroica, simile a quella dell'Iliade, sacro per il suo spirito religioso più profondo che nell'Iliade ».

Si erano avute, sì, alcune traduzioni anche nella nostra lingua, come già ne esistono (e alcune ottime) nelle principali lingue europee; ma parziali e inadeguate. Soprattutto mancava un'opera d'insieme che non solo offrisse il testo in un linguaggio moderno aderente all'originale, ma che ci introducesse nel mondo di questo « poema sacro », illuminando i complessi problemi filologici, storici, storico-religiosi, letterari che esso suscita.

Senza questa introduzione, che soltanto un esperto, uno specialista altamente dotato, poteva darci, era impossibile stabilire un contatto vero tra noi e quell'antica poesia, così lontana, diciamolo pure, dal nostro spirito mediterraneo.

Tutto ciò fino a ieri. Oggi, col nitido e solido volume « L'Edda — canti norreni » che è il primo della collana di « Classici della religione » diretta da Raffaele Pettazzoni (ed. Sansoni, Firenze) un giovane studioso, il cui nome suona ancora quasi ignoto ai più, Carlo Alberto Mastrelli, ci ha dato l'opera che si aspettava. Qui c'è tutto: uno studio introduttivo esauriente, la traduzione, « condotta con scrupolo e filologica perizia », dell'intero testo quale è conservato nel famoso *codex regius* della biblioteca reale di Copenaghen, e degli altri testi che lo integrano; il commento ai singoli canti onde è composto il libro, commento che non si limita a semplici note esplicative ma introduce il lettore alla comprensione integrale del canto; una bibliografia amplissima che va dalle edizioni diplomatiche e fototipiche agli studi critici, linguistici e storico-religiosi, fino alle traduzioni nelle diverse lingue; e copiosi indici e numerose e ben scelte illustrazioni di monumenti, documenti, paesaggi, armi e armature, navi, carri, stele, oggetti e affreschi, iscrizioni runiche su stele, insomma quanto può servire a una rievocazione anche visiva di quel mondo.

E ora, tentiamo la disperata impresa di quintessenziare in una colonnina, o poco più, il succo di quest'opera nei suoi problemi critici e nei suoi valori poetici.

Quando, dove e come fu composta l'Edda?

Abbiam parlato di poema, tanto per dire; ma, com'è noto, l'Edda non è un poema, non è un'opera concepita con organicità e unità, di contenuto e di forma, da un solo autore. E' una raccolta di singoli carmi, che certamente erano tradizionali e largamente diffusi, se non proprio popolari per il tono e il livello culturale in cui furono composti: chi li mise insieme nella redazione del *codex regius* seguì un certo criterio di ordinamento, mettendo prima i carmi mitologici, poi quelli eroici, e questi ultimi in successione cronologica, riguardo ai personaggi che vi agiscono. Ma non si va più in là.

Questa formazione ci addita la via per risolvere anche i problemi di tempo e di luogo. Secondo gli archeologi, che si basano su dati contenutistici, si dovrebbe risalire molto addietro nei secoli, ma secondo i filologi, che giustamente si attengono ai dati interni, di lingua, di metrica e di stile, dobbiamo ambientare l'Edda nella cultura e nella letteratura medioevale dei popoli nordici: la produzione dei carmi eddici è fiorita in un periodo che va dal 900 d.C. al 1200 (per taluni di essi anche prima del 1100).

Quanto al luogo ove i carmi furono composti, bisogna guardare alla lontana Islanda. « L'Edda è il frutto di un mondo di espatriati come l'Iliade », osserva acutamente il Pettazzoni. E il Mastrelli su questo punto conferma, precisando: « Ci sembra legittimo concludere che l'Edda è, sì, sicuramente islandese, ma che i carmi eddici sono stati composti originariamente in Norvegia, Islanda, Groenlandia e in altre colonie norvegesi: e tuttavia nulla esclude che vi abbiano partecipato anche altri popoli nordici ».

La lingua dell'Edda è il *norreno* che appartiene al gruppo dell'antico nordico, o germanico settentrionale: esso si localizzò soprattutto in Islanda, dove — nei secoli fra il 1000 e il 1300 assunse una straordinaria ricchezza e una notevole altezza artistica.

La metrica è costituita prevalentemente dal metro epico, *fornyrdhis lag*, che consta di otto « versi brevi » equivalenti a quattro « versi lunghi »; ma vi è anche usato il metro gnomico o dialogico con alternanza di « versi lunghi » e brevi, che dà alla strofa un andamento mosso. Funzione importante adempie nella struttura dei singoli versi, l'allitterazione. Tra gli aspetti caratteristici dello stile dei carmi eddici, indichiamo la *variazione*, detta anche con minore esattezza *parallelismo*, e che corrisponde esattamente alla *ripresa* dei nostri rispetti toscani.

Se poi cerchiamo di rendere l'impressione che ci suscita la lettura dell'*Edda*, come opera di poesia, restiamo un po' turbati e pensosi. Certo, sì, qualcosa di vivo e di grande agita e sommuove quelle tempestose onde epiche. Ma è un mondo quasi direino preumano o proto-umano, che emerge da cupe nebbie solcate da lampi. Quegli eroi che bevono nel teschio dei vinti nemici, quei fratelli che uccidono i fratelli, quelle donne che ingannano, imprecano, maledicono, o gareggiano fra di loro nel vantare il primato delle disgrazie e dei lutti, quelle grandi sale da convito ove prima scorre l'idromele e poi, con maggior abbondanza, il sangue della strage, quella infinita serie di tradimenti, di odi, di vendette, di furti, di duelli, di crudeltà, di predizioni funeste, che immancabilmente si avverano, finisce col darci un senso di angoscia e di orrore. E' un fatto che tra i passi poeticamente più riusciti ci sono le imprecazioni delle donne:

« Che non ferisca la spada che tu brandisci,
altri, se non te stesso e sibili attorno al capo tuo! »

Così si conclude la triplice maledizione di Sigrun contro lo spergiuro Dag.

Perchè questa mia impressione non sembri esagerata, offro un solo, breve esempio, tolto dal cantare groenlandese di Attila. Gudhrun sua sposa, vuol vendicare i fratelli ch'egli le uccise; ma il modo della vendetta è incredibilmente disumano.

« Ella chiamò a sè, i suoi piccoli e li mise sul banco, — essi molto si spaventarono ma non piansero; — si gettarono in grembo alla madre, chiedendo cosa accadesse.

« — Non lo domandate! Ho deciso di uccidervi, — da molto tempo desidero togliervi la vita!

« — Uccidi come vuoi, i tuoi figli, nessuno l'impedirà; — ma poco tarderà la vendetta, se ti proverai a colpire!

Ella crudele uccise i due giovani fratelli — e feroce ad entrambi trafisse il collo... »

E quando Attila gliene chiede il conto, risponde: « Tu hai perduto i tuoi figli come mai l'avresti supposto; — tu vedi i loro crani trasformati in coppe, — io presi i loro cuori e li arrostii allo spiedo, — poi te li offrii dicendo che erano di vitello, — tutto hai mangiato e nulla è avanzato, — avido li divorasti con i tuoi denti voraci ».

E Attila:

« Sarai lapidata e poi bruciata sul rogo!

E di rimando la sposa:

« Augura pure a te stesso una tal fine per domani ».

Credo che in nessun'altra letteratura di qualsiasi paese o tempo, la tragica poesia della crudeltà abbia raggiunto così alto pathos. Sembra la scena di uno Shakespeare barbaro!

Questo richiamo mi offre l'occasione di rilevare come gli aspetti drammatici dell'Edda, anche sotto l'aspetto formale, possano offrire ancora argomento di indagine e condurre a nuove scoperte: ma su ciò più ampiamente in altra sede.

S'intende che non tutto è cupa nebbia e disumanità in questo così vario e composito mondo mitologico ed epico.

In uno degli ultimi carmi, Grogaldr, il canto magico di Groa, l'amore materno trova pure accenti di viva commozione e pensieri profondi. « Tu stesso sii guida a te stesso », insegna la madre nel primo dei nove canti magici che dovranno salvare il figlio in ogni difficile circostanza; e così da lui ella si congeda:

« Conserva ora, o figlio, le parole di tua madre, e custodiscile nel tuo cuore! — Una grande fortuna ti accompagnerà nella vita, — finchè ricorderai le mie parole ».

Una parte importante dell'Edda è anche costituita da canti di carattere gnomico, il cui contenuto riflette una concezione pagana e pratica della vita; ma s'incontra talvolta un motto, un detto che sembrano destinati piuttosto a noi uomini d'oggi, come questo che in un solo verso condensa l'insaziata ansia del sapere, così caratteristica della nostra epoca: « Nulla conosce chi poco conosce ».

Si chiuda col ricordo di un insegnamento fecondo la lettura di quest'opera, che, se pur dovuta a un giovane studioso, può essere presa come indice dell'alto livello raggiunto, oggi, dalla filologia italiana.

Paolo Toschi

VETRINETTA

BARONI - BETTELLI - CRUSIO - GALEAZZI - MASTROLONARDO - PADELLARO - PETRUCCI - SARACENO

AUGUSTO BARONI, *Pedagogia moderna*. Universale Studium, Roma 1952.

Se il fatto educativo, come fatto umano e sociale, è antico quanto l'uomo, la *Pedagogia* è una scienza ancora nuova, ancora in via. Giustamente — osserva il Baroni, accingendosi a scrivere questa sintesi dello sviluppo della pedagogia moderna dal Rousseau ai nostri giorni — il pubblico presta poca attenzione ai problemi educativi, sia perchè tutti si credono competenti, sia perchè l'educazione, in mano ai pedagogisti, è oggetto di interminabile discussione. Che cosa sia l'educazione e quali siano gli scopi dell'educazione educativa: questo il proposito dello studio del Baroni. Ma prima di rispondere, egli traccia la storia della pedagogia moderna, con un'analisi sintetica e acuta dei vari sistemi attraverso i quali la pedagogia, non ancora cosciente della sua individualità, si è frantumata nelle pedagogie dell'intellettualismo, dello spiritualismo, del positivismo, dell'idealismo fino alle varie forme della scuola attiva, delle scuole di lavoro e connessi movimenti, associazioni e scuole città o Città del fanciullo. E' un'opera storico-critica nella quale sono puntualizzati alcuni dei principali aspetti del problema educativo e dalla quale risulta la necessità di ricostruire l'unità pedagogica opponendo all'individualismo e al collettivismo la via della graduale formazione dell'alunno alla sua vocazione personale nella consapevolezza e responsabilità morale.

Il libro di agevole lettura è corredato di una razionale, utile nota bibliografica.

ULISSE FUCCI

•

PASQUALE SARACENO, *Lo sviluppo economico dei paesi sovrapopolati*. Universale Studium, Roma 1952.

Il problema economico dei paesi nei quali l'insufficienza delle risorse naturali rispetto alla popolazione non è corretto da un adeguato sviluppo industriale è indubbiamente, sul piano internazionale come nella politica interna di vari paesi, uno dei problemi più gravi di questa nostra epoca. Noi non abbiamo bisogno di riferirci ad altri paesi — pur riconoscendo che in condizioni ben più gravi e tragiche si trovano Stati e regioni della vastità per es. dell'India — per comprendere l'importanza del problema: basterà ricordare la « *questione meridionale* ».

Questo volumetto, dovuto a un competente in materia, ci fornisce i dati fondamentali del problema esponendo quali indirizzi di politica economica vanno delineandosi nei paesi sovrapopolati e presentando i dati statistici del problema in tutta la sua estensione e intensità, nell'economia mondiale. Infine il Saraceno analizza la situazione italiana che, a differenza della maggior parte dei paesi sovrapopolati, possedendo già un nucleo industriale, potrebbe trovare nella sua estensione ed espansione, una via di soluzione. Sicuramente questo importa e giustifica l'intervento dello Stato. L'Autore non si attarda sulla polemica tra sostenitori dell'iniziativa pubblica e iniziativa privata. Inutile teorizzare di fronte al fatto del sempre crescente intervento dello Stato, che si è verificato e si verifica, in forme assai varie e anche contraddittorie, in estese contrade: più utile quello che fa il Saraceno, ricercare, cioè, come questa iniziativa pubblica debba svolgersi.

Mettendo alla portata di un vasto pubblico i risultati delle ricerche e rilevazioni statistiche, in maniera evidente e completa, l'Autore ha fatto opera veramente utile ed educativa, a un tempo, mostrando che non è lecito occuparsi di problemi così complessi e così gravi col dilettantismo, così frequente in molti uomini, non esclusi i politici, di una rettorica, altrettanto vana quanto diseducativa, che ignora gli argomenti intorno ai quali va stolidamente cianciando.

U. F.

•

DANIELE CRUSIO, *Politica e Ragione*. Laterza, Bari 1952.

Questo volume del Crusio ha come sottotitolo « Precisazione di alcuni concetti fondamentali delle dottrine politiche » ed è diretto a combattere la volgare distinzione tra l'uomo di pensiero e l'uomo d'azione e l'opinione di chi ritiene che il pensiero, la filosofia debba restare estranea all'attività pratica e, quindi, alla politica. Che si possa agire senza pensare è un'illusione nè alcuna discussione può essere proficua senza partire da concetti ben definiti precisi. Ogni azione ha la sua ragione, la sua filosofia. L'uomo è un essere responsabile delle proprie azioni perchè libero: lo spirito è libertà ed ha per sua legge il progresso. Accettando dal Croce la dottrina della vita conoscitiva e della vita pratica ed anche lo storicismo, il Crusio analizza i concetti di progresso, moralità, realismo, giustizia, libertà, religione, democrazia e degli altri che costituiscono la nomenclatura della vita sociale e politica, con osservazioni assai utili e con notevole buon senso.

I principi che guidano l'azione politica derivano logicamente dalla particolare concezione della realtà. Per il Crusio progresso è liberalismo. Realtà, verità e filosofia sono sinonimi come giustizia, moralità e religione. La *libertà*, intesa come strumento di sicuro e stabile progresso, come rispetto di tutte le individuali iniziative che contribuiscono al progresso, come il principio da cui si deducono le fondamentali virtù cristiane della doverosa carità e della necessaria rassegnazione, rende inutili i partiti e assicura il benessere e la pace. Solo un altro appellativo esprime come quello di *liberale* un concetto di verità: quello cristiano, ma solo se la *charitas* si identifica con la liberalità.

E' la difesa del liberalismo, del metodo liberale contro l'individualismo e il socialismo; della Ragione e dell'Amore contro l'arbitrio e l'istinto è l'esaltazione del pensiero del Croce e dell'azione di Cavour come i due grandi che hanno compreso la parte che spetta alla Ragione nell'arte del governare. Il politico per esser degno di questo nome deve possedere l'attitudine del filosofo e quella dello storiografo e in più la genialità politica. Le saggie osservazioni ispirate dal buon senso restano viziate e qua e là falsate da presupposti filosofici inaccettabili per chi non identifichi il pensiero del Croce con la filosofia.

U. F.

•

A. G. GALEAZZI, *Colombo senza vele*. F.lli Palombi, Roma, 1951, pp. 132.

Recensendo sulla « Fiera Letteraria » questo dramma di A. G. Galeazzi, Achille Fiocco ha scritto che ormai bisognerà chiamarlo non soltanto « Colombo senza vele », ma « senza attori ». Stanco di peregrinare da un capo comico all'altro, dall'uno all'altro Ente turistico o teatrale, il Galeazzi ha finalmente pensato di pubblicarlo presso i fratelli Palombi di Roma...

Ha fatto bene, e dispiace che poco o nulla si sia letto nella stampa, di quest'opera. Galeazzi penetrando nell'umanità di Colombo, sotto le composte parole e il giudizio apparentemente calmo, freme; si sente che egli s'appassiona più che storicamente per il suo soggetto, ed è chiaro che non sarebbe andato ad osservare certe minuzie di composizione, non si sarebbe soffermato con tanto piacere, si può dire, a particolareggiare un metodo e un modo di lavorare, se non si fosse interessato per suo conto a una tecnica drammatica che si risolve in ultima sintesi in vera arte. Pagine felici ci sono in questo libro, che tradotte sulla scena darebbero la vera misura e dell'esasperazione sensitiva dello scrittore e delle sottili raffinatezze della sua fantasia: l'umanità non pretende più un cielo geograficamente noto, limitato da quinte fisse, sopra uno scenario che, in certi momenti maggiormente svagati, può aver l'aria di essere di cartapesta; ma s'allarga sino a toccare quello che è comune e universale; i significati dell'arte spaziano già al di là delle dettagliate particolarità di un ambiente, innestandosi compiutamente nell'azione, cioè nella vita.

Delle qualità artistiche del Galeazzi non dico. E' uno scrittore d'arte e di riflessione, ricco di un travaglio interiore che fa specie, di una vibrazione poetica sempre più efficace. Peccato che un artista come lui non abbia ancora potuto *sfondare!*...

RENZO FRATTAROLO

•

ALFREDO PETRUCCI, *Estazione della sera*. Danesi, Roma 1951.

Quel che distingue la più recente raccolta poetica di Alfredo Petrucci è un atteggiamento di esperta compostezza interiore (quasi direi, di saggezza) che tuttavia non resta chiuso in forme di compassata staticità, ma anzi si dimostra alacremente sensibile ed attento alle più diverse voci della natura e dell'anima. Notevolmente ricco e vario è, infatti, il mondo dei suoi interessi spirituali e dei suoi motivi ispiratori.

Nel gruppo di poesie « Miracoli » (forse il più liricamente riuscito) trascorre, con movenze di precisa levità, una fantasia delicata, pronta a serrare le immagini e i sogni in un rilievo molto nitido e, al tempo stesso, sfumato in un'ansia di favola.

Si noti il cristallino e quasi mitico clima di *All'abbeveratoio*; e il fermo *Meriggio*; e ancora il tono festoso, brividante di *Come l'ignara fanciulla*.

Nel gruppo « Terra natale » è un accorato rinverdire di sensazioni; in « Ombra » prevalgono accenti più sommessi e preferenze gnomiche.

Ricorre, nel Petrucci, la rima: nella quartina *ab ab*, nella terzina *abb*, e qualche volta la soluzione *aa*. Ma se l'endecasillabo trova talora, nei suoi rintocchi e nelle sue pause, una eleganza classicheggiante, altre volte il ritmo è invece debole e approssimativo.

E' questa una poesia che pare non abbia risentito il tormentoso assillo (e le aberrazioni) delle più recenti ricerche espressive: ma da un'esperienza quanto mai fervida muove, con aperta comunicativa, a visioni di consolante pacatezza.

Poesia che, nonostante certi suoi aspetti melodici ed espressivi troppo risaputi, ha una sua intimità limpida e fresca. E soprattutto sincera.

MARIO PETRUCCIANI

•

ENOTRIO MASTROLONARDO, *Idilli a Flora*. Il Girasole, Rieti, Roma, 1951.

Gli *Idilli a Flora* di Mastrolonardo sono un diario: il canzoniere di una amorosa stagione dell'anima.

Nei primi idilli, più ariosamente mossi e vibranti, la donna amata è presenza reale, agile ed inquietante; il poeta si abbandona a rappresentare i colorati aspetti della sua vicenda, gli atteggiamenti femminili che più appassionarono i suoi occhi di stupefatto adolescente. Non manca qualche tono di ben dosata (e perciò mai insistita) sensualità; ma più spesso la fanciulla è contemplata con ebbra e soave meraviglia, è definita in immagini di virginale tenerezza: *chiaro volto d'alba* oppure *celeste conchiglia*.

Tuttavia, la felicità di tali librati stati d'animo appare qua e là sottilmente velata, quasi attutita; il poeta paragonerà se stesso e la sua donna ad « ulissidi sperduti ». Forse ora si insinua già l'angoscioso presagio di quell'irreparabile distacco che è il motivo centrale della seconda parte.

Più meditativi e dolenti sono infatti gli ultimi idilli, quelli della lontananza: qui la figura feminea vive e resiste soltanto nell'acuta malinconia della memoria. Il poeta non si affida più ad estasiati vagheggiamenti; ma piuttosto risale, in dolorose divagazioni, il « sonnolento fiume » del ricordo. E sempre vivrà nel ricordo il volto di lei, torturante e consolatore.

Dalle canzoniere (16 poesie), gli « Idilli » sono la testimonianza più valida di Enotrio Mastrolonardo, l'eredità gioiosa ed amara della sua giovinezza. La sua emozione è tutta intima, quasi sommessa; ma sale in luminose effusioni, in freschi trapassi, per accostarsi, con musica tenera e grave, a suadenti atmosfere di favola.

Purtroppo la stessa emozione, ora perchè non vigilata ora perchè non ricondotta ad una precisa ragione interiore, viene risolta dal Mastrolonardo in un sentimentalismo di maniera, oppure in formule troppo semplicistiche: *la tua bellezza fa più bella la vita - come i fiori e le stelle.*

Altrove, pur avendo individuato con chiarezza il vero nucleo dell'ispirazione, egli non riesce a fissarlo nitidamente sulla pagina e si smarrisce in variazioni marginali o addirittura arbitrarie.

Ma il suo *pathos* è penetrante; il suo discorso chiaro e commosso.

M. P.

•

CASIMIRO BETTELLI, *Di giorno e di notte*. Badalamenti, Bergamo, 1951.

Poesia di mortale desolazione quella di Casimiro Bettelli. Ma al dilagare dell'angoscia egli sempre oppone una virile fermezza, e coraggiosamente resiste all'assillo rovinoso dello sconforto, vi insinua un principio di redenzione e di rinnovamento.

Perciò la sua poesia, pur affondata in una sofferenza allucinata e talora violenta, si salva decisamente da climi lugubri e maledetti, e si colloca piuttosto sulla linea ideale ove si sono incontrati i più coscienti dei giovani lirici di oggi: quelli, cioè, che rifiutano ogni compiacimento della « crisi » e dal martoriato sbandamento spirituale degli ultimi anni intendono sollevarsi ad una più umana e costruttiva civiltà delle lettere.

I dodici componimenti, qui raccolti, di Casimiro Bettelli, risalgono agli anni 1945-1947; e potrebbero essere classificati come « poesia della resistenza ».

Vi si canta il dolore lungo, segreto, anonimo d'una gente: vi si colgono (anche se sottintese) atroci vicende, singhiozzi repressi. Nella cruda luce qua e là lacerata da un urlo, trascorrono umane parvenze disfatte, e ogni figura sembra « toccata dalle schegge fino al cuore ».

Ma la virtù più suggestiva del Bettelli sembra consistere in questo: che nella devastazione più cupa insorgono spesso immagini dolcissime, evasioni d'estatica tenerezza: *e la tua bocca era come d'allodola - su ogni limitare - angelo mattutino.*

Non tutte le intenzioni espressive del Bettelli appaiono qui liricamente realizzate: il ritmo è spesso indeciso e l'eccesso di spasimo, mancando di sufficiente forza catartica, impaccia non poche immagini, le rende pesanti e retoriche.

Spesso si avvertono reminiscenze del Quasimodo di *Giorno dopo giorno*.

Conosciamo però le poesie più recenti, non ancora raccolte in volume, di Casimiro Bettelli: e sappiamo che la sua *ris poetica* è, tra le giovani voci, una delle più personali e sofferte.

M. P.

•

ANGELA PADELLARO: *Cappuccettorosso e le sue sorelle*, Vallecchi, Firenze.

Angela Padellaro ha assegnato a Cappuccettorosso la larga fratellanza di sei sorelline, riprendendo la famosa storia dal momento in cui il cacciatore salva la nonna e la nipotina con l'uccisione del lupo e riportandola al punto dove l'intraprendenza del lupo l'aveva troncata. Inventata la fratellanza di Cappuccettorosso, tutte le sei sorelline si debbono adoperare per far lieta la nonna con la focaccia e il vino. Sarà per loro un'impresa un po' ardua ma attraverso un complesso di vicende inevitabili, l'ultima sorellina ci riuscirà.

Se nel suo primo libro per ragazzi, uscito qualche anno fa (il secondo che ha ottenuto larghi consensi non lo conosciamo), la giovanissima scrittrice si era affacciata al mondo dell'infanzia per un moto spontaneo dell'animo, in questo vi è penetrata concretando le sue qualità più naturali. Infatti della vicenda che si ripete tante volte per quante sono le sorelline, al lettore non appare che un bisogno sentimentale di tenere in una sospensione affettuosa il cuore dei piccoli lettori. Il motivo centrale della fiaba è tutto qui e qui poteva essere anche il punto più debole se all'autrice fosse mancata la fantasia e se non avesse saputo condurre la vicenda entro un tracciato caldo di sentimento e vivo di movimento. Quello che più è piaciuto è il tono o per meglio dire l'accordo tonale fra il sentimento e il linguaggio, il quale perdura in tutta la sua estensione del racconto. Per cui si può affermare che questa sua non è una attività occasionale o marginale, ma del suo animo toccato sensibilmente dalla purezza, dall'incanto, dal sogno che sono propri dei bimbi.

La Casa Editrice Vallecchi ha dato una bella stampa al libro corredandolo anche di ottanta disegni in nero e a colori di Carlo Galleni che ha interpretato vivamente ogni pagina.

CASIMIRO FABBRI

POESIA DEI POPOLI PRIMITIVI

Continuazione della 2a pag.

Il nucleo genetico di questa lirica non è però da ricercare — come avverte l'autore — nella compiuta espressione di stati emozionali: di solito manca a questi poeti la facoltà di seguire e di esprimere in un'ampia architettura logica lo sviluppo di un pensiero complesso e profondo, articolandolo nelle sue pieghe e sfumature più varie. In genere la suggestione maggiore è esercitata da quei componimenti in cui si esprimono, spesso con estrema semplicità di struttura ritmica, desideri o rimpianti, stati genuinamente patetici cui è estraneo il lavoro sottile della riflessione e dello scavo. La profondità che a volte balena in questi canti — spesso modulati su schemi d'interiezione esclamativa — s'affida ad uno slancio istintivo, a un impeto improvviso, entro cui il pianto e il riso, la squillante analogia il grido di dolore o di giubilo spontaneamente si generano. Non si creda però che tale scatto o impulso che accende l'essere umano nella sua integralità (a volte la poesia è strettamente connessa alla prassi: si pensi alla danza, a pratiche magiche, a canti di guerra, a ninne-nanne) blocchi l'ispirazione entro un'arida visuale egotistica: « anche qui — osserva il V. Sydow — si conferma la regola generale secondo la quale il valore artistico è tanto maggiore quanto meno si manifesta un egoismo personale ed arbitrario: i canti di maggior valore artistico sono i lamenti funebri ». E sembra così ancora una volta comprovato quel principio del « non-attaccamento », del « distacco » proprio dell'esperienza estetica, su cui ha insistito il Calogero, senza peraltro contraddire l'altro principio della *idealizzazione*, come qualità sostanziale inerente all'autentica opera d'arte sul quale ha posto autorevolmente l'accento Luigi Sturzo. Infatti, sebbene molte di queste liriche dei popoli naturali muovano da una semplice, modesta rievocazione della realtà, che viene spesso trascritta su un lineare modulo enumerativo, in discorso talora frammentato, quasi a segmenti, talora martellato dalla ripetizione ritmica, non potremmo chiamare genericamente « realistico » il clima di questa poesia. Entro la quale, si badi, occorre fare molte distinzioni, tenendo presente in particolar modo le aree spaziali e i gruppi etnici a cui i singoli componimenti appartengono. E acutamente l'autore — riproponendosi, nell'ambito dei popoli da lui studiati, il problema dell'unità stilistica delle arti, e riconfermando anche qui, sul piano di una visione globale e sintetica dei fenomeni spirituali, un singolare parallelismo tra arte figurativa e poesia — faceva notare il netto distacco tra la poesia degli africani « caratterizzata innanzi tutto da forme chiuse in se stesse e da un chiarezza e concretezza particolari » e la lirica dei polinesiani, improntata ad uno spiccato soggettivismo che « si esalta fino a divenire una specie di stato estatico ». Per ciò che riguarda invece i primitivi del Nord-America il Von Sydow soffermandosi sui canti delle tribù Pueblos fa rilevare come si affermi in essi quel principio mimetico della « stratificazione », quello stesso « principio di piani o di terrazze che può venire applicato nello stesso modo all'architettura, alla plastica e alla pittura di quella regione ».

Se uno studio analitico non può dunque rinunciare, nei confronti di questa lirica, a precise differenziazioni critico-stilistiche, in relazione al coefficiente etnico-spaziale, si deve d'altro canto riconoscere in questo variato concerto di voci lontane una nota, un timbro comuni: la stupita ebbrezza dinanzi al creato meraviglioso, la genuina autenticità dei sentimenti, a substrato della gioiosa effusione lirica, i freschissimi paragoni, son tutti motivi da ricondursi come a comune causa determinante alla condizione stessa dei primitivi, creature istintive ed ingenue, più intimamente e sostanzialmente legate alla vergine natura. E ogni cosa del resto, qui appare assunta e illimpidita in un senso di primordiale naturalità, siano oggetti o motivi tratti dal mondo fisico o dal mondo psichico: siano quiete e incantate evocazioni di acque e di terre, di nubi o di laghi, degli alberi o della pioggia, o festosi, vivacissimi elogi di animali forti e prestanti (« il bianco toro, splendente come il sole »); siano affettuose e malinconiche ninne-nanne o nostalgici monologhi, venati talora di mesta, amara saggezza; siano canti di caccia o di guerra o poesie suggerite dal più universalmente lirico dei sentimenti: l'amore. E bisognerà, anche in questo campo, rilevare le spiccate divergenze tra la poesia dei popoli africani, in cui l'esaltazione erotica assume forme ingenuamente enumerative ed encomiastiche, dalla lirica fiorita nei mari del Sud — dalla Micronesia alla Polinesia — in cui è dato spesso incontrarsi in accenti così chiari e vibrati da ricordare persino cert'aura di greca purezza (e si veda l'apertura del canto *La bella principessa*: « L'acqua che beve è iridata dal suo splendore », che ricorda l'altra di un *Canto d'amore della Micronesia*: « Un bel prodigio è il tuo splendore / come chiaro di luna, / Si effonde la luce della luna, / che a noi due annuncia il tempo, / Amata, nel nostro spirito, / Si accendono le prime strisce dell'aurora »).

Spesso il sentimento d'amore è indissolubilmente intrecciato e fuso a quello della morte, come nel *Lamento della principessa siberiana*: « Hai abbandonato il mondo; / Anch'io lo lascerò seguendo te. / Se tu non stai più con me, / Cosa farò a questo mondo!! / Ogni giorno piangerò, finchè vivo ». Nella poesia del patetico — dove nessuna immagine sa di sforzo e il linguaggio si fa più sobrio e composto — taluni di questi canti sfiorano suggestioni indimenticabili: « Io non so più vedere chiaramente — è il *Lamento della vedova di un capo* — Perchè le mie lacrime colano / Quando penso alla grande pena ». Una fanciulla indonesiana, gravemente malata, parla, con il tono di un sospiro, leggera come in una funebre danza: « Oh, mamma, quando sarò morta, / Pettina lisci i miei capelli, e intrecciali, / Quando mi vesti, mamma, mettimi un vestito bianco, leggero, / Un vestito bianco, leggero, mamma e tela di Samarang. / E quando mi portano alla tomba, / oh! padre, calami dentro piano ». Tutt'altro che rari sono accenti come questi, di schietta profonda drammaticità, dove in un felice equilibrio eidetico sembra riscattarsi una sincera sofferta esperienza di dolore e il sentimento si fa ala e luce dello spirito. A volte la morte è sentita come una forza ineluttabile e tragica ed il poeta può persino fingere che il defunto si rammarichi del suo destino, come nel *Lamento del Capo Rindi* (Africa Orientale) in cui, nel ritmo grave e lento del canto, scandito dalle ripetizioni, la vicenda si trasfigura al presente, come un'avventura favolosa, di pena e di solitudine. « Ora mi manca con cui lamentarmi della mia tristezza. / Nessuno più conosco con cui lamentarmi della mia tristezza. / Ora mi lamento coi miei vecchi, / Ad essi piango la mia pena / Ad essi piango la mia tristezza. / Aiutatemi ora a lamentare la mia sventura... » In altri casi la morte, anzichè temuta, si direbbe attesa, senza gioia e senza terrori, con un'ombra di malinconia nella voce: « Ho cantato, finchè piansi amaramente. / Il mondo è smisuratamente grande. / Dico: nel mio giorno di morte, / Tragga il nocchiero a terra la sua barca! / Poi con la sinistra farò cenno ai viventi: / Io sono già in cammino! / Do, ascolta! Io sono già in cammino! / Poi, traballando sulle onde, la barca della morte s'avvicina. / Io sono già in cammino, Io che tanti canti vi ho cantato ».

Strana e sconcertante l'anima inquieta di questi primitivi, in cui sembrano riflettersi, come su uno specchio più schietto e limpido le stesse tragiche contraddizioni che tormentano il destino dell'uomo civilizzato, diviso tra l'istinto dell'odio e della violenza e la coscienza, che solo nell'amore come bontà, nell'amore come rinuncia, nell'amore come dono è l'unica strada possibile di salvezza.

Non si creda che presso quei popoli primitivi sempre si accampi da despota l'istinto dell'odio, l'ansia della guerra, la febbre di sterminio (si veda per esempio quel canto dei Polinesiani dove la guerra è aborrita come cosa folle e tremenda); nè è assente del tutto, presso di loro, il sentimento o presentimento di Dio, come Ente Supremo buono e giusto ad un tempo: « Il sole splende e arde chiaro su di noi, / La luna sorge nel suo splendore. / La pioggia cade e poi riluce il sole, / Ma l'occhio di Dio è più alto di tutto questo, / Nulla gli è nascosto (...) Tu pensi di essere molto più di un orfano, / Tu miri ai suoi beni e lo inganni, / E il tuo pensiero è: nessuno mi vede. / Ricorda: sei davanti all'occhio di Dio. / Egli ti darà, un giorno, quello che ti spetta... ». E' un inno religioso degli Akan, primitivi dell'Africa Occidentale, ma possiamo, con un volo di mille e mille miglia, trasferirci presso gli Altai in Siberia, per udire espressioni non meno pure ed alte, rivolte al Principe dell'Universo: « Non ci mettere nelle mani della sciagura! / Fa' che resistiamo al male! (...) Tu che mille, mille volte hai fatto girare/ il cielo ricco di stelle, / Non giudicare i miei peccati! ». Può sembrare una preghiera comoda, atta a propiziarsi un facile perdono, ma è piuttosto da intendere, in essa, l'umiltà del peccatore contrito, che invoca pietà e chiede soccorso. E mi sembra per tutti noi che ci autoproclamiamo civili, come un significativo monito. Anche dai primitivi possiamo apprendere la bontà, l'umile amore, la fede nella giustizia divina, la speranza in Dio. Anche dai semiselvaggi algonchini, che abitano nelle desolate lande settentrionali dell'America boreale, possiamo apprendere quel senso di religioso, trepido incanto che dai silenzi d'una notte stellata solleva il nostro pensiero al Creatore dell'Universo; e anche le stelle potranno allora farsi testimonianza dell'Eterno, come in un dolcissimo canto: « Noi siamo le stelle che cantano. / Cantiamo con la nostra luce; / Gli uccelli di fuoco noi siamo: / volando spaziamo nel cielo. / La nostra luce è una voce. / Prepariamo agli spiriti una strada... ».

Alberto Frattini

NOTIZIE E CURIOSITÀ

TECCHI IN AUSTRIA

Bonaventura Tecchi è stato recentemente in Austria, chiamato dall'Istituto di Cultura di Vienna e dalle sezioni austriache della « Dante Alighieri ». A Vienna e in altre città austriache Tecchi ha parlato della nuova narrativa italiana delineandone i caratteri principali, derivati, secondo il Tecchi, dalla confluenza delle esperienze della prosa d'arte con la tradizione dell'ultimo Ottocento narrativo italiano ed europeo. E, pur rilevando che nelle nuove generazioni di scrittori, nate all'arte del racconto o del romanzo negli anni dell'ultima guerra o nel dopoguerra, il ritmo narrativo, anche per il contatto con letterature d'oltre oceano, si è fatto più libero e sciolto, il Tecchi ha insistito sul fatto che nella narrativa italiana non sono mai dimenticate le esigenze dell'arte. In questa esposizione dunque, fatta con grande obbiettività e senza preferenza di circoli letterari, Bonaventura Tecchi, dando la dovuta importanza alla letteratura e alla narrativa italiana dei primi trent'anni del Novecento, ha posto la sua attenzione specialmente sui narratori venuti alla luce dopo il 1925, facendo un esame attento degli ultimi scrittori, non esclusi i giovanissimi.

MARIO SOLDATI

Il Premio San Babila 1952 di L. 500.000, esteso quest'anno anche alle opere in prosa, è stato assegnato in Milano al volume di racconti *A cena col commendatore*, di Mario Soldati, edito da Longanesi. Acutissimo scrittore e uomo di cinema, Soldati ha un'attività poliedrica che assomma le migliori esperienze della modernità, e vorremmo dire gli umori di due civiltà diverse, quella latina e quella americana. Il volume premiato (tre racconti, *La giacca verde*, *La finestra*, già apparsi nei Quaderni II e V di « Botteghe Oscure », *Il padre degli operai*) è ricco di una rara perizia narrativa, scritto in una prosa lucida e garbata, lenta, riposante; ogni vicenda, ogni personaggio, analizzati con malinconia, con sorriso pacato e pur con acutezza psicologica ed equilibrio d'arte. Alla maniera di Soldati. Il quale è nato a Torino il 17 novembre 1906 e ha pubblicato fin'ora in volume le seguenti opere: *Salmace* (Novara, « La Libra » 1929); *America, primo amore* (Firenze, Bemporad, 1935 e ristampato da Einaudi, 1945); *24 ore in uno studio cinematografico* (Milano, Corticelli, 1936); *La verità sul caso Motta* (Milano, Longanesi, 1947); *A cena col commendatore* (Milano, Longanesi, 1951).

Per un esame approfondito delle sue qualità narrative crediamo utile cosa rimandare alla recensione dettata, per il libro premiato, da Emilia Parone nel numero di « Idea » del 20 maggio. Ma vedansi: E. Falqui in « Costume », 1, 1946, poi in « Prosatori e narratori del Novecento Italiano », Einaudi, 1950, e in « Il Tempo », 24 marzo 1951; E. Emanuelli ne « L'Europeo », 15 giugno 1947; G. Bassani ne « L'Illustrazione italiana », 17 aprile 1949 e in « Paragone » n. 20 (Agosto 1951); E. Savonarola, in « Corriere del giorno », 25 aprile 1951; R. Cantini, ne « La fiera letteraria », 3 giugno 1951.

UNA BUONA NOTIZIA

Negli ambienti teatrali si parla d'un progetto presentato alle competenti autorità da Vittorio Gassmann, per assumere la direzione del Teatro Ateneo di Roma e costituire nel teatro stesso una Compagnia ispirata ai più rigorosi criteri artistici, sia per la scelta del repertorio che per lo stile delle presentazioni. Le recenti affermazioni del Gassmann, come attore e come regista, dànno al suo progetto un'indiscutibile autorità, che fa bene sperare sulla futura sorte del piccolo teatro romano.

MEZZO MILIONE PER UN ATTO

La fondazione del « Premio Senatore Borletti » ha deliberato di attribuire quest'anno il premio annuale di mezzo milione a una commedia in un atto d'autore italiano non mai ancora rappresentato. La giuria, presieduta da Orio Vergani, è composta da Dino Buzzatti, Dino Falconi, Silvio Giovaninetti, Eugenio Montale, Giovanni Mosca, Remigio Paone, Sergio Pugliese e Roberto Rebora. La commedia prescelta sarà recitata a Milano nel corso dell'anno teatrale 1952-1953. I dattiloscritti, in cinque copie, devono essere inviati in plico raccomandato alla Segreteria del Premio Senatore Borletti, via Rovani n. 2 - Milano, e devono essere contrassegnati da un motto ripetuto su una busta contenente il nome dell'autore. Il termine per l'invio è stabilito alla mezzanotte del 31 luglio 1952. La decisione della giuria sarà comunicata non oltre il 1° ottobre 1952.

DIFESA DEL TEATRO ITALIANO

Rispondendo a un'inchiesta promossa dall'Agenzia Telegraph, Cesare Giulio Viola ha detto fra l'altro: « E' assolutamente necessario tutelare il repertorio italiano, perchè, in ciò che riguarda il teatro, l'Italia è diventata la colonia in cui si importano generi che vengono d'oltre frontiera, e basta che abbiano quella etichetta. Io sono per il ritorno alle norme già vigenti nel passato e non abrogate, che imponevano il contingentamento al 50 % fra teatro italiano e straniero, con l'obbligo di iniziare ogni corso di recite con un'opera italiana. D'altra parte il contingentamento è rigorosamente applicato in moltissime nazioni straniere. Basti dire che in Francia, se non si sono rappresentate tre opere del teatro nazionale su una stessa ribalta, non si dà il passo ad un'opera straniera. E, poichè accade spesso che una commedia francese tenga il cartellone per più d'un anno, la commedia straniera trova ospitalità ogni quattro anni ».

LIBRI NEL 1951

La produzione libraria italiana nel 1951 è ammontata a 9.613 titoli rispetto agli 8.339 del 1950 ed è diminuita nei rispetti del 1949 e del 1938, preso come base (9.736).

FRA « STRATO » E « STRATO » DELL' « ORTIS »

Continuazione della 2a pagina.

della realissima, ma per il Foscolo romanzesca, Antonietta Fagnani Arese, nell'unica e non « decisiva » Teresa, accostandosi a una situazione reale, ma dominata, generano appunto la Temira e la Psiche del *Sesto tomo*. Qui l'arte, predominando sull'irruenza sentimentale che già nell'*Ortis* trovava il suo sfogo diretto, può dare a ognuno il suo, poichè il proprio di ognuno ha questo compenso intrinseco, quel sorriso predidimeo che sa, capendo, perdonare. E' Didimo insomma che districa l'imbroglio ortisiano, senza poi, a sua volta, saper dipanare la nuova matassa.

Questo accadeva nel 1801-'02. Ma già nella storia di Lauretta, inclusa allora nella lettera XXX, appariva la bellezza sotto le vesti di genio benefico della natura, e immutata l'invocazione trapasserà nei *Frammenti della storia di Lauretta* del secondo *Ortis*:

> O bellezza, genio benefico della natura! ove mostri l'amabile tuo sorriso, scherza la gioia, e si diffonde la voluttà per eternare la vita dell'universo: chi non ti conosce e non ti sente, incresca al mondo e a se stesso.

Questo ci prova che quella bellezza sotto il cui segno il Foscolo delle *Grazie* troverà riparo, negli impulsi sentimentali del primissimo Foscolo già viveva, pur disarmata. Dovrà passare attraverso le dure prove di un pensiero che perde, insieme con la morbidezza sentimentale, anche la ingenua fiducia, l'ingenuo entusiasmo di quel periodo; una bellezza complessa, mitica, la luce stessa dell'illusione subentrerà in suo luogo, legata all'intimo del fare poetico, non più genio settecentescamente benefico della natura, ma anzi in contrapposto ai crudi dati di essa, eppure è penetrato nella roccaforte della disillusa maturità, per mezzo della bellezza, un raggio della divina gioventù, perpetuandovisi, un raggio dorato e irriflesso. Tanto era accaduto tra l'altro, in quel rovello umano e parallelamente stilistico che ho sommariamente delineato, delle successive fasi dell'*Ortis*, proprio perchè il Foscolo si era ostinato lungo quegli anni « a descrivere per lungo tratto la storia di un'anima con la storia di un'altra », secondo le bellissime parole di Vittorio Rossi. E se ciò accadeva, era perchè una fedeltà lirica alla propria, all'unica anima nelle sue successive dimensioni, si risolveva in un'infedeltà ai canoni dell'invenzione romanzesca. Il romanzo mancato dimostra in definitiva quale altra via doveva prendere, per la sua progressione fatale, una materia in continuo ripensamento, mai ferma.

Anche la forte « chiusura » ritmica del testo ne prova l'origine lirica. Ciò vale non solo pel primo *Ortis* dove è evidente che l'espansione sentimentale ha bisogno di una clausola stilistica fortissima, e difatti l'empito lirico non si oggettiva se non attraverso una prosa eburnea, tutta prestabilita, a contenere la quasi inavvertibile essenza sentimentale. Comincia infatti la lettera XXX, del 29 aprile: « L'anima mia è così piena dell'esistenza, che appena sente di esistere »; così qui il Foscolo appena può riflettere, tutto abbandonato all'onda lirica. Ma nello stesso secondo *Ortis*, in cui subentra la riflessione e il distacco, questi si vestono di un'indifferenza tanto alta, di tanto dominio, che la nuova prosa ha bisogno di una altrettanto forte clausola stilistica, a chiudere una malinconia così radicata ed elegante. Il primo *Ortis* è al di là, il secondo al di qua di un'oggettiva narrazione: e l'*Ortis* che noi abbiamo, cioè il punto d'incontro di questi due « possibili », è lo schiumoso gorgo di due correnti che s'incontrano là dove, se sintesi vi fosse, avremmo una risoluzione, senza più, romanzesca. Sul fondo sentimentale, sul tempo passionalmente lento della prima stesura si precipita l'ingorgo veemente, il tempo rapito, la convinzione filosoficamente decisa del nuovo Jacopo, sì che lo stupore nasce nel vedere da certe premesse, su fragili radici, trarsi conseguenze esagitate quando non illogiche: e comunque, su premesse sentimentali, conseguenze illuminate. Ecco un passo nelle due redazioni. Dice Jacopo nel '98:

> Saliva in cielo la luna, e tu, guardandola, cantavi un inno all'Eterno; e le preci del mio cuore accompagnavano la tua mesta armonia...

Dice Jacopo nel '02:

> Saliva in cielo la luna; e tu guardandola cantavi pietosamente. Taluno avrebbe osato deriderti: ma il consolatore de' disgraziati, che guarda con un occhio stesso e la pazzia e la saviezza degli uomini, e che compiange e i loro delitti e le loro virtù, udiva forse le tue meste voci, ti spirava qualche conforto. Le preci del mio cuore t'accompagnavano......

Il bene e il male vengono ad essere conchiusi nella loro oggettiva essenza, caduti lontano dal cuore troppo occupato dal suo sentire. Il Foscolo, pare incredibile, arriva a una sorta di manzoniana comprensione: questa pietà di un'anima indurita a forza di sentire ha da ultimo qualcosa dell'oggettivo comprendere manzoniano. Quel « consolatore de' disgraziati » che spira qualche conforto nell'anima di Lauretta, chi non lo vede ripercuotersi nel Dio manzoniano che attorniato dal suo oscuro compenso, dal suo misterioso campo magnetico, la Provvidenza, abbatte e suscita, affanna e consola? Se in Manzoni è una sottolineatura di lontana origine giansenistica a questa onnipotenza divina, tanto che la decisione che rimane all'uomo ne è del tutto chiusa, come non dobbiamo avvertire nel fatto foscoliano dell'*Ortis* qualcosa di simile, anche se di origine illuministica, una barriera che non si apre, percossa dal dissennato gridare del protagonista? La morte per suicidio insomma, la vediamo come un naufragio sulle rigide scogliere di una necessità tentata ma non vinta dalla vitalità di Jacopo e da ultimo la pietà per questa fine deriva da una superiore giustificazione: egli si è immolato a un fato oscuro, al duro meccanismo dell'Universo, proprio ad affermarvi l'inconfondibilità, l'unicità del sentire umano.

Pietro Bigongiari

"LA DANTE"

● La « Giornata della Dante » organizzata dal Comitato di Francoforte, è stata solennemente celebrata nella Casa di Goethe. Al folto e scelto uditorio intervenuto il prof. Erler ha letto un canto del Paradiso di Dante e, successivamente, ha illustrato le belle impressioni da lui avute durante un suo viaggio nell'Italia meridionale. L'oratore, dopo aver evocato lo splendore artistico di alcune città della Sicilia, ha concluso augurando ai suoi connazionali di potere visitare l'Italia da lui considerata seconda Patria.

● Leonardo da Vinci è stato commemorato dalla « Dante » di Graz con due discorsi celebrativi, tenuti dal Rettore Magnifico, prof. Karl Eder e dal prof. Wladimir Sas-Zaloziecky.

● Un ciclo di conferenze su « Dante esule a Ravenna » è stato svolto dal prof. Aldo Benini presso i Comitati della « Dante » in Olanda. All'Aja il prof. Benini ha tenuto un commento sul V canto dell'Inferno, sul XXVII canto del Purgatorio e sul XV canto del Paradiso.

● Una conferenza su Benedetto Croce è stata tenuta a Colonia dal dott. Caliani. Il Comitato di Colonia ha pure istituito corsi di lingua italiana ai quali si sono iscritti oltre 135 allievi.

● A Berna il dott. Arnaldo Bascone ha concluso il ciclo di conferenze sull'arte italiana dalle origini cristiane al '200. In una successiva riunione culturale il professor Fredi Chiappelli ha illustrato e commentato alcuni scritti di Leonardo da Vinci.

● La signorina Eva De Paci ha tenuto a Buenos Aires una conferenza su « L'Italia vista da scrittori stranieri ». Per l'occasione sono stati proiettati tre documentari su alcune bellezze naturali dell'Italia.

● Vivamente applaudita è stata a Tolosa la commemorazione di Leonardo da Vinci tenuta dal prof. Maurice Mignon. Durante la manifestazione sono stati proiettati due documentari su Leonardo e sulla Toscana leonardesca.

● Una comitiva di soci della « Dante » di Montevideo, giunta a Genova a bordo del transatlantico « Conte Grande », è stata ricevuta, a bordo della nave stessa, dall'avv. Giacinto Discaldi e dal prof. Alfredo Moretti del Comitato di Genova, nonché dai rappresentanti del consolato argentino e uruguayano.

● Nel corso di una manifestazione culturale promossa dal Comitato di Genova, il prof. Alfredo Moretti ha parlato su San Francesco d'Assisi.

● Presenti le Autorità cittadine e un folto pubblico ha avuto luogo a Pisa la commemorazione di Leonardo da Vinci. Il discorso celebrativo è stato tenuto dal cavalier uff. Alfredo Marcelli, che ha illustrato l'arte di Leonardo con interessanti proiezioni.

● Con l'XI lezione, tenuta dal prof. Vito Mori sul tema « L'Empireo », si è chiuso a Prato il 3° corso di letture dantesche organizzato con tanto successo dal Comitato locale. Per l'occasione, il presidente della « Dante » pratese, prof. Amerigo Bresci, ha ringraziato il folto pubblico intervenuto per l'adesione da esso data alle manifestazioni culturali della « Dante ». Successivamente, il complesso corale della « Guido Monaco » eseguiva un programma di musiche classiche e l'esecuzione di un inno alla città di Trieste che suscitò una schietta manifestazione d'italianità.

● A Cagliari, in occasione della chiusura del corso di letture dantesche, che ha avuto il più lusinghiero successo del pubblico e della critica, sono stati premiati i vincitori del concorso indetto dalla « Dante » locale tra gli studenti delle scuole medie cittadine per il migliore componimento di soggetto dantesco. La lettura dantesca di chiusura del suddetto ciclo è stata tenuta dal prof. Castellani, che ha commentato il XVI canto dell'Inferno.

● Il Comitato di Nardò ha inaugurato il ciclo delle celebrazioni leonardiane con una conferenza del prof. Alfredo Ingravallo su « Forma e movimento nell'arte di Leonardo ».

Istituto Poligrafico dello Stato - G. C.
Direttore responsabile Pietro Barbieri
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma